

Levende familiebilder

Familieportrettet som dokumentarfilmsjanger



Turid Årsheim

Hovedfag i medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon
Universitetet i Oslo
20.04.2007

Sammendrag

Denne hovedoppgaven tar for seg en egen sjanger som har etablert seg innen dokumentarfilm de senere årene: familieportrettet. Dette er en sjanger hvor regissøren portretterer sin egen familie, og derigjennom også seg selv. Filmene er ofte svært subjektive og personlige i formen, noe som skiller seg fra mer tradisjonelle dokumentarfilmer. I oppgaven ønsker jeg derfor å nå en bedre forståelse av familieportrettet som dokumentarfilmsjanger. Først avgrenser jeg sjangeren og etablerer begrepet dokumentariske familieportretter på film og video. Deretter følger en diskusjon av selve sjangerbegrepet sett i lys av dokumentarfilmteori og intimitetsteori. Så analyserer jeg iscenesettelsen av intimitet i filmene *Family* (Ambo og Saif 2001), *Pappa och jag* (Västrik 1998) og *Alt om min far* (Benestad 2002). Filmene viser seg å kombinere to tilsynelatende motsatte dokumentarformer – den observasjonelle og den intersubjektive. Slik utvider familieportrettet det konvensjonelle dokumentarbegrepet, samtidig som sjangeren representerer en videreføring av allerede eksisterende dokumentarformer og tar opp i seg elementer fra andre mediesjangere. Jeg argumenterer for at familiedokumentarene opphever og overskrider det tradisjonelle skillet mellom privat og offentlig sfære, og at sjangeren kan sies å være et sted for selvrefleksjon og for demokratisering. Dermed kan det dokumentariske familieportrettet sies å fornye selve dokumentarfilmsjangeren.

Abstract

This thesis considers a specific documentary film genre which is recently established: the family portrait. In this genre the director portrays his or her own family and, through this act, him or herself. The films are often very subjective and personal, and in this respect they differ from more traditional forms of documentary. My aim is therefore to reach a better understanding of the family portrait as a documentary film genre. First, the genre definition of documentary film and video family portraits is established. Following this is a discussion of the concept of genre itself, in the light of documentary film theory and theory of intimidation. Then, the staging of intimacy in the documentaries *Family* (Ambo og Saif 2001), *Pappa och jag* (Västrik 1998) og *Alt om min far* (Benestad 2002) is analysed. The films turn out to combine two apparently oppositional documentary forms – the observational and the intersubjective. Thus the family portrait extends the traditional concepts of documentary, at the same time as the genre relies on traditional forms of documentary and appears to be a mixture of genres in different media. I argue that the family documentaries cross and transcend the traditional boundaries between the private and the public sphere, and that the genre may constitute an arena of self reflection and of democratization. Thus the documentary family portrait can be said to vitalize the documentary film genre itself.

Takk til:

Ove Solum (veileder)

Arild Fetveit (midlertidig veileder)

Rådet for anvendt medieforskning

Vivill Oftedal Andersen, Mariann Bjørnsen, May Kristin Brekke, Silje Riise Næss, Marit Sætre, Birgitte Rustad Wegener, Silje Farestveit Wester, Helge Årsheim

Rushprint v/ Kjetil Lismoen

Veiledningsgruppa på IMK

Familien min

INNHold

1: INNLEDNING	6
1.1 Tema og problemstilling	7
1.1.1 Problemstilling	9
1.1.2 Filmene	11
1.2 Rammer for oppgaven	13
1.2.1 Teoretiske perspektiver	13
1.2.2 Metodiske valg	14
2: EN SUBJEKTIV DOKUMENTARFILMSJANGER	17
2.1 Dokumentarbegrepet	17
2.1.1 Begrepsavklaring	21
2.2 Sjanger	26
2.2.1 Sjanger som prosess	26
2.2.2 Sjanger som begrep	29
2.2.3 Det dokumentariske familieportrettet som sjanger	32
2.3 Sjanger i dokumentarfilm	33
2.3.1 Observasjonell dokumentarfilm	34
2.3.2 Intersubjektiv dokumentarfilm	36
2.3.3 Altmans sjangerteori versus dokumentarteori	38
2.4 Intimitet i dokumentarfilm	39
2.4.1 Offentlig og privat sfære	39
2.4.2 Mediert intimitet	40
2.5 Analysestrategi	42
3: ISCENESATT DISTANSE I <i>FAMILY</i> (SAMI SAIF OG PHIE AMBO 2001)	44
3.1 Semantisk analysenivå	44
3.1.1 Intimiseringsstrategier	44
3.2 Syntaktisk analysenivå	48
3.2.1 Dramaturgisk distanse	48
3.2.2 Kjærestens nærvær	50
3.2.3 Bildets universalitet	53
4: ISCENESATT NÆRVÆR I <i>PAPPA OCH JAG</i> (LINDA VÄSTRIK 1998)	54
4.1 Semantisk analysenivå	54
4.1.1 Intimiseringsstrategier	54
4.2 Syntaktisk analysenivå	56
4.2.1 Dramaturgisk bruddstruktur	57
4.2.2 Regissørens nærvær	59
4.2.3 Bildets sannhet	61

5: DOBBEL ISCENESETTELSE I *ALT OM MIN FAR* (EVEN BENESTAD 2002) .. 64

5.1 Semantisk analysenivå	64
5.1.1 Intimiseringsstrategier	65
5.2 Syntaktisk analysenivå	67
5.2.1 Stilisert dramaturgi	67
5.2.2 Regissørens nærvær	67
5.2.3 Farens nærvær	69
5.2.4 Far/sønn-portrettet	70

6: AVSLUTNING 76

6.1 Sammenfatning av filmanalysene	76
6.1.1 Kombinasjon av to dokumentartradisjoner	78
6.2 Dokumentarfilm som refleksjon	79
6.2.1 Et utvidet dokumentarbegrep	82

1: Innledning

Traditionally, the word *documentary* has suggested fullness and completion, knowledge and fact, explanations of the social world and its motivating mechanisms. More recently, though, documentary has come to suggest incompleteness and uncertainty, recollection and impression, images of personal worlds and their subjective construction. (Nichols 1994:1)

Dokumentarfilmen har tradisjonelt nytt høy anseelse som formidler av kunnskap og informasjon i vår kultur. Den har vært et politisk og sosialt bevisst medium, som har beskjeftiget seg med ulike problemer ute i verden. Nyere dokumentarfilmformer utfordrer vår tradisjonelle oppfatning av dokumentarfilmens vesen og samfunnsrolle. Fra å ha vært et medium der filmskaperen holder seg i bakgrunnen og først og fremst forteller historier om andre, har dokumentarfilmen gradvis blitt en arena der filmskaperens private fortellinger også kan få uttrykk. Den privatlivsbaserte dokumentarfilmen er et produkt av vårt samfunn, hvor intimisering og personifisering preger mediene. Nyhetsinnslag både i etermedier og presse bæres stadig mer av den subjektive øyenvitneskildringen, realityformatene i fjernsynet framhever enkeltmenneskers følelser og opplevelser, nettavisene oppfordrer bloggere til å dele sine personlige erfaringer med leserne, og en lang rekke studiprogrammer både på tv og i radio inviterer offentlige personer til å vise en mer privat side av seg selv. Slik sett er den privatlivsbaserte dokumentaren bare ett i en skog av intime mediefenomener, hvor selvframstilling og framheving av følelser dominerer.

Lenge kunne det synes som om mengden av nye dokumentarfilmer om filmskaperen selv og egen privatsfære ville stadig øke, men bølgen av slike filmer kan etter hvert sies å ha gått over i en bølge av subjektive politiske filmer. Likevel viser en nyere film som *Souvenirs* (Cohen og Efrat 2006) hvordan den privatlivsbaserte dokumentarfilmen ikke primært var en døgnflue som nå har blitt inkorporert i den politiske filmen, men at den også har videreutviklet seg på egne premisser. *Souvenirs* er nærmest en roadmovie, hvor far og sønn legger ut på langtur fra Jerusalem til Nederland for å finne igjen mulige etterkommere etter farens tid i den jødiske brigaden under annen verdenskrig. Med på slep har de en fotograf som filmer minneverdige møter, nære øyeblikk og rørende gjenforeninger. Hendelser fra andre verdenskrig utgjør bakteppet, visualisert gjennom dokumentariske arkivopptak. I tillegg har filmen underholdende elementer av humoristisk detektivhistorie. Dette er bare ett eksempel på hvordan historier fra familielivet kan arte seg som filmfortelling. Andre typiske trekk ved privatlivsbaserte dokumentarfilmer er at de inneholder mange scener som kommer tett på

tilskueren og minsker avstanden mellom filmfortelling og betrakter. Et eksempel er følgende filmscene, hentet fra den danske dokumentarfilmen *Family* (Ambo og Saif 2001): Ved en arabisk strand høres fugleskrik og bølgeskvulp. En ung mann er i bildet, våt i håret og med vannperler på brystkassa. I et tett frontalt utsnitt fra brystet og opp setter han øynene utfordrende i kamera og spør: ”Vil du have børn?” En kvinnestemme svarer, bak kamera og ute av syne: ”Ikke endnu i hvert fall.” Han spør igjen: ”Men måske på et tidspunkt, sammen med mig?” Han får ikke noe entydig svar, gir seg over i latter og faller skrått ut av bildet. Scenen utspiller seg mellom kjæresteparet og regissørene Sami Saif og Phie Ambo – han som filmens hovedperson, hun som dens fotograf. Den har en letthet og uanstrengthet over seg, på samme tid som det er et alvorlig og privat tema for dem begge som berøres. Som tilskuere står vi midt mellom et kjærestepar i en svært privat situasjon. Scenen er et karakteristisk eksempel på den intimiteten som preger mye av nyere dokumentarfilm, og som oppnås gjennom en kombinasjon av privat tematikk og intim framstillingsform.

1.1 Tema og problemstilling

I denne hovedoppgaven tar jeg for meg dokumentarfilmer hvor regissøren bruker sitt eget liv og sin familiesituasjon som råstoff for fortellingen. Han eller hun vender kamera mot seg selv og sine nære omgivelser framfor mot et saksforhold i den ytre verden, og det som kjennetegner framstillingen er ofte svært intime henvendelsesformer og umiddelbarhet i uttrykket. I de fleste tilfellene er regissøren selv medvirkende på lerretet. Å bruke sitt eget liv som utgangspunkt for en dokumentarfilm kan ta mange ulike former, som har vært vist i norske filmer de siste årene. Margreth Olins *Kroppen min* (2002) velger en poetisk skildring av regissørens kropp som utgangspunkt. Gunnar Hall Jensens *Gunnar Goes Comfortable* (2003) bruker dannelsesreisen som motiv for sin i hovedsak terapeutisk vinklede, selvbiografiske film, som også tar i bruk videodagboksformen. Begge filmene bruker voice-over som virkemiddel for sin personlige historie, og stilisert billedmateriale og stemningsskapende musikk. *Grünfeld: Opphav ukjent* (Grünfeld 2005) og *Evig din* (Csango 2005) tar for seg regissørenes besteforeldre og disses jødiske opphav. De to filmene graver begge i fortidens mysterier, men er imidlertid høyst forskjellig fortalt – den ene i et rolig, ettertenksomt tempo, den andre som et opprivende drama. Det har vært særlig mange fedre som har blitt portrettert, som i *Alt om min far* (Benestad 2002) og *Pappa och jag* (Västrik 1998), og noen få mødre (*Himmelen inni oss*, Grude og Spinnangr 2004). Noen filmer går andre veien, som *Mødet med min datter* (2001) hvor Thomas Heurlin oppsøker datteren han forlot som ung og uansvarlig, ufrivillig far. *Far og sønn* (Hagen 2003) tar for seg farsrollen fra to vinkler. Her reflekterer regissøren både over sin rolle som far til en mindreårig gutt,

samt sin rolle som sønn av sin gamle far. Den norske dokumentaristen Aslaug Holm er i ferd med å lage en dokumentarfilm om sine to små sønner.¹ Margreth Olins to døtre har figurert i både *Kroppen min* (2002) og *Ungdommens råskap* (2004).

Felles for alle disse filmene er at de formidler svært privat tematikk gjennom ulike intime formspråk. Regissørene inngår i filmfortellingene, men innskrives på forskjellige måter, og iscenesettelsen foran kamera står sentralt. I tillegg til å innskrive regissøren i handlingen, inndrar svært mange av disse filmene altså regissørens familiesituasjon. Jeg har valgt å snevre studieobjektet mitt inn til dokumentarfilmer som spesifikt omhandler regissørens nære familie, og kaller disse *dokumentariske familieportretter på film og video*. Rent teknologisk har introduksjonen av stadig billigere og lett anvendelig bærbart hjemmevideoutstyr vært av stor betydning for utviklingen av denne typen dokumentarfilm. Og siden den amerikanske virkelighetsserien *An American Family* rullet over amerikanske TV-skjermer i 1973, har atskillige meter film blitt brukt til å filme innad i familien. Familiedramaer og scener fra livets intime sfærer vises fram på film, og det som før tilhørte privatlivets fred er dermed blitt et stadig mer offentlig anliggende. De dokumentariske familieportrettene spiller hovedsakelig på følelser, og er opplevelsesorientert framfor faktaorientert. Karakteristisk for billeduttrykket er tette utsnitt, intime situasjoner og subjektiv synsvinkel. Mange av de dokumentariske familieportrettene tar et allerede eksisterende privat materiale i bruk. Et nesten ekstremt eksempel på bruk av eget arkivmateriale er Jonathan Caouettes *Tarnation* (2003), hvor regissøren siden han var barn har filmet seg selv med et hjemmevideokamera, og også tatt vare på telefonsvarerbeskjeder og lignende. Slik har han unik tilgang på elektronisk dokumentasjon av hele sin oppvekst. Karakteristisk for det dokumentariske familieportrettet er videre at handlingen foregår i regissørens intimsfære – i hjemmet, blant familie, kjærester eller venner. Regissøren inngår selv i handlingen på lerretet, og står ofte selv for sentrale fagfunksjoner som foto, regi og klipp. Filmene bærer typisk preg av å utgjøre en etterforskning i fortiden, som har sin parallell i en identitetssøking i nåtiden. Et eksempel her er *Gunnar Goes Comfortable* (2003), hvor regissøren Gunnar Hall Jensen sliter med store identitetsproblemer og har vanskelig for å knytte seg til andre mennesker, særlig i forpliktende kjærlighetsforhold. Han tar med seg et lite kamera og drar til India for å meditere og finne løsningen på sine problemer. Gjennom reisen avdekkes stadig mer av hans fortid, blant annet en oppvekst med en overbeskyttende mor og en far som forlot dem. Han når gradvis erkjennelsen om at han selv står til ansvar for sitt eget liv, og mot slutten av filmen

¹ Ifølge Aslaug Holm under Norsk filmfonds seminar "Hva er dokumentarfilm?" 16.11.06 på Frogner kino i Oslo.

oppsøker han sin døde far og filmer seg selv gråtende og forsonende ved hans likseng. Gjennom filmatisk granskning av fortiden finner hovedpersonen fred med seg selv i nåtiden.

Bruk av lett, bærbar teknologi er regelen heller enn unntaket i slike produksjoner. De filmene som benytter et vanlig filmteam og stort, tungt utstyr, supplerer som regel med et lite videokamera til situasjoner der det er mer hendig. De fleste av filmene omhandler alminnelige personer som ikke er kjent for allmennheten på forhånd, og regissørene er ofte debutanter. Selve filmprosessen framstår som uavsluttet og underveis, et produkt som regissøren ikke har full kontroll over ettersom han/hun selv er direkte involvert i produksjonen, og handlingen er ofte direkte forårsaket av filmprosjektet. I *Evig din* (2005) oppsøker for eksempel regissør Monica Csango sin farmor i Budapest, for å intervjuer henne om den mystiske farfaren som forsvant under annen verdenskrig for aldri å komme til rette igjen. Filmprosjektet avdekker underveis at farmoren kanskje vet mer om forsvinningsnummeret enn hun vil vedgå, og Csango får stadig nye overraskelser i sin etterforskning med kamera. Blant annet reiser hun og faren til Bombay, ettersom sporene etter farfaren fører dit. Kan han ha stukket av og startet et nytt liv i India? Etter hvert som handlingen utvikler seg, blir filmen vel så mye et spørsmål om farmoren og hennes mulige livsløgn. Når kameraet alltid er til stede, tvinger det handlingen videre og blir pådriver for utviklingen. Kamera opptreer selv i en slags hovedrolle i prosjektet.

I filmer som tar for seg regissørens egen familie, får iscenesettelsen foran kamera en særegen karakter, fordi regissøren her også må framstille seg i posisjon overfor de andre i familien. Han/hun har altså ikke bare seg selv å ta hensyn til i framstillingen, men også de nære omgivelsene som regissøren inngår i. I denne forstand inntar regissøren en dobbeltrolle som iscenesetter og medvirkende/familiemedlem. Han/hun inngår i familierelasjonene foran kamera, men er samtidig filmens iscenesetter og regissør. Dette forholdet er spesielt for familiefilmene.

1.1.1 Problemstilling

Noe av det mest spennende med denne typen dokumentarfilmer synes jeg er hvordan de skiller seg ut visuelt sett. Dokumentarfilmer fra privatsfæren representerer svært ofte et brudd med tradisjonelt formspråk – de setter filmskaperen i sentrum, og forteller gjerne sine historier ukronologisk, fragmentert og subjektivt. Eventuelle intervju-scener er ofte preget av følelsesutbrudd, og dramatisering, musikkbruk og andre virkemidler kan ofte minne mer om fiksjonsfilm enn tradisjonell dokumentarfilm. I norsk dokumentarfilm har dette vært relativt

nytt, og *Alt om min far* ble nærmest sett på som grensesprengende i sin subjektivitet da den kom på kino i 2002.

I denne oppgaven søker jeg en *bedre forståelse av familieportrettet som dokumentarfilmsjanger*. Ettersom dette er en medieform hvor nære familierelasjoner og konflikter iscenesettes foran kamera, er intimitet og selvframstilling åpenbare innfallsvinkler. Noe av det mest interessante ved fenomenet er etter min oppfatning likevel at intimiseringen og selvframstillingen foregår nettopp i dokumentarfilmmediet. Skillet mellom fiksjon og dokumentar framstår som enda mer uoversiktlig enn før når filmens tema er regissørens eget subjekt og familiehistorie. Tradisjonelt har dokumentarfilmregissørens utgangspunkt vært argumentet framfor det følelsesmessige, og filmen saksorientert framfor personorientert. I mer subjektivt pregete filmer hvor regissøren tydelig tar stilling, som for eksempel Michael Moores personlige politiske dokumentarer, har fortsatt regissøren en distanse til fortellingen og sakskomplekset.² Dette er helt annerledes når regissøren selv er involvert i historien. En slik dokumentarfilm kan nærmest framstå som en selvmotsigelse – kan vi stole på regissøren som sannhetsvitne i filmen om regissøren selv? Til tider kan spørsmålet om disse filmene i det hele tatt kan klassifiseres som dokumentarfilmer ut fra en tradisjonell forståelse av begrepet, synes berettiget. For hvor er argumentasjonen og etterretteligheten når regissøren selv er dypt engasjert i historien? Hvordan skal vi oppfatte disse filmene, representerer de noe annet enn det rent navlebeskuende, og kan de ha noen verdi for andre enn de spesielt interesserte?

At jeg søker en bedre forståelse av familieportrettet som dokumentarfilmsjanger, innebærer for det første at jeg ønsker å komme fram til en klargjørende definisjon av sjangeren, sett i lys av sjangerteori, dokumentarfilmteori og intimitetsteori. For det andre innebærer det at jeg ønsker mer konkret å se hvordan sjangeren manifesterer seg i enkeltfilmer, og hvordan filmene inngår i samfunnet for øvrig. Jeg har valgt tre filmeksempler som analyseres i oppgaven: *Family* (Ambo og Saif 2001), *Pappa och jag* (Västrik 1998) og *Alt om min far* (Benestad 2002). I analysen vil jeg gå nært innpå hvordan de dokumentarfilmatiske virkemidlene brukes i iscenesettelsen av intimitet i hver enkelt film. Alle filmene handler om regissørenes fedre og har også det til felles at de inndrar regissøren fysisk i bildet, men filmene forholder seg deretter ulikt til innskrivningen av regissøren.

² Michael Moores filmer: *Roger and Me* (1989), *Bowling for Columbine* (2002) og *Fahrenheit 9/11* (2004).

1.1.2 Filmene

I danske *Family* (Ambo og Saif 2001) blir vi med regissør og hovedperson Sami Saif og hans kjæreste, co-regissør og fotograf Phie Ambo, på jakten etter Saifs forsvunne far. Saif er født og oppvokst i Danmark, sammen med moren og broren – som nå begge er døde som følge av tragiske omstendigheter. Alene tilbake har han et sterkt ønske om å finne sin arabiske far, som forlot familien mens guttene var små og jobbet som pilot over hele verden. Her er det tydelig at filmprosjektet fungerer som en drivkraft for å faktisk gå til det skritt å nøste opp trådene. Dette forholdet er karakteristisk for mange filmer som er gjort med et privat utgangspunkt, det er vanskelig å skille ut filmprosessen fra filmskaperens psykologiske utvikling, og filmene kan oppleves som nødvendige stadier i en persons liv heller enn ”bare” en film som sådan. I *Family* føres etterforskningen først fra parets leilighet i Danmark, med telefon og folkeregister som viktige redskaper. I noen nervepirrende telefonscener oppnås etter hvert kontakt med familien i Yemen. Sami Saif og Phie Ambo reiser så på besøk dit, og får fra dag én en ny arabisk storfamilie å forholde seg til, som gir Saif en overstrømmende velkomst. Saif får særlig god kontakt med halvbroren Walid, som er filmregissør akkurat som ham selv. De har også andre ting til felles, som et stadig tynnere hårfeste og voksende pondus, og mer alvorlig, den samme opplevelsen av å ha blitt sviktet av sin far. Fellesskapet mellom de to brødrene vokser gradvis fram, og Saif og Ambo er familiens gjester en stund. De introduseres stadig for nye slektninger, og Saif blir stadig bedre kjent med broren og får se bilder og videoopptak av faren. Etter en stund blir det hele litt mye for Saif, som ønsker seg hjem igjen til rolige Danmark. Han møter aldri faren fysisk i Yemen, men blir i slutten av filmen oppringt av ham hjemme i Danmark. Kjæresten Phie Ambo filmer gjennom hele filmen, og Sami Saif er bildenes sentrum.

Svenske *Pappa och jag* (Västrik 1998) skapte mye debatt da den ble vist på kino i Sverige. Som i *Family* har vi en familiesituasjon der faren forlot familien tidlig for aldri å la høre fra seg siden, men i dette tilfellet bor han i samme by. I voksen alder oppsøker filmstudenten Linda Västrik faren med kamera for å konfrontere ham med det faktum at han forlot familien, og få klarhet i hvorfor han aldri svarte på hennes mange henvendelser gjennom hele oppveksten. I en av de første scenene foran datterens oppstilte kamera utbryter faren at det slett ikke er sikkert at han er hennes far. Han uttrykker dessuten mistillit til Linda Västriks mor, og sår sterk tvil om farskapet. Spørsmålet om farskapet blir dermed utgangspunktet for filmen, og strukturerer fortellingen. Linda Västrik er opprørt over at moren og faren ikke har tatt tak i denne uoverensstemmelsen og fått klarhet i hvem som er hennes egentlige far, og hun krever at det tas en DNA-test for å bringe farskapet på det rene. Moren

er også med i filmen, men ettersom hun har et vanskelig forhold til faren møtes de to aldri fysisk i løpet av filmprosjektet. De ulike scenene består av Linda og faren, Linda og moren, og filmede telefonsamtaler de tre imellom. Resultatet er en omstridt eksamensfilm fra Dramatiska Institutet som fant veien til ulike filmfestivaler og svenske kinosaler. Mye av kritikken mot filmen gikk på etiske spørsmål. Faren motsatte seg offentlig visning av filmen, og den kan oppfattes som en heller ensidig overkjøring av farens ståsted. Han møtes av en aggressiv og anklagende datter, som ikke er ute etter å lage en balansert dokumentarfilm som belyser flere sider. Det kan se ut som om datteren ikke ønsker forsoning, men bare vil øse ut sin bitterhet over faren. I løpet av filmen lykkes Västriks i å få faren til å ta testen, selv om hun ender med å betale omkostningene selv. Testen viser at han etter all sannsynlighet er hennes far, men faren betviler resultatet ettersom han selv ikke har fått en original fra laboratoriet, og unnslipper nok en gang sitt ansvar.

Alt om min far (Benestad 2002) er norske Even Benestads debutfilm om sin far, Esben "Esther Pirelli" Benestad, kjent lege og transvestitt fra Grimstad. Filmen utgjorde noe nytt, friskt og annerledes i norsk dokumentarfilm idet den kom. Filmtittelen er en referanse til Pedro Almodóvars fiksjonsfilm *Alt om min mor* (Todo sobre mi madre, 1999) fra fargerike transemiljøer i Barcelona. *Alt om min mor* har det tematiske til felles med Benestads film: hvilke konsekvenser det kan få for omgivelsene og den nære familien når man velger å leve ut en form for seksualitet som skiller seg fra normen. I *Alt om min far* er dette et hovedpoeng, og sønnen Even Benestad bruker mye av filmen til å gå inn på konflikter som har oppstått i kjølvannet av farens valg. Hele familien har fått merke de smertefulle konsekvensene av dette eksistensielle valget, og både moren, søsteren og den nye kona, Elsa Almås, forteller sine historier. Gjennom filmen tegnes portrettet av Esben Esther Pirelli Benestad tydelig opp, og etter hvert også portrettet av sønnen Even Benestad. De to er sterke personligheter, og den stadige kampen mellom hver deres versjon av historien strukturerer filmen. Vi får se bilder fra den tilsynelatende lykkelige kjernefamilien før sannheten om at faren likte å kle seg i kvinneklær kom for en dag, vi får se opprivende møter mellom familiemedlemmene, og hverdagsbilder fra livet til Elsa Almås og Esben Esther Pirelli Benestad slik det arter seg i dag. Filmen viser også den offentlige siden av faren, gjennom å vise scener fra yrket som lege og scener fra parets felles lansering av et bokprosjekt. Sentralt står de oppsatte intervjusituasjonene og dramatiserte scener, hvor blant annet faren kler seg som kvinne og handler klær med Elsa Almås. Selv om de forblir uenige om sentrale punkter, forenes far og sønn mot slutten av filmen – i kontrast til de to foregående filmene.

1.2 Rammer for oppgaven

1.2.1 Teoretiske perspektiver

I oppgaven kombineres teori fra tre hovedfelter: Sjangerteori, dokumentarfilmteori og intimitetsteori. Jeg har valgt dette utgangspunktet framfor for eksempel et fortelleteoretisk, etisk eller semiotisk, som også er relevante innfallsvinkler til tematikken. Dette valget syntes hensiktsmessig ut fra problemstillingens vektlegging av det spesifikt dokumentarfilmatiske. Oppgaven har to hoveddeler, først en teoretisk utlegning (kapittel 2) og deretter en mer praktisk analysedel (kapittel 3-5), som sammenfattes og perspektiveres i oppgavens avsluttende kapittel, kapittel 6.

Kapittel 2 er en utlegning av en ”subjektiv vending” i dokumentarfilmen, og en plassering av det dokumentariske familieportrettet i denne konteksten. Jeg starter med ulike teoretiskeres definisjoner av dokumentarfilm, og introduserer også Roland Barthes’ tanker om fotografiet i *Det lyse rommet* ([1980] 2001). Deretter diskuterer jeg faglitteraturens ulike definisjoner av det dokumentariske familieportrettet, og argumenterer for min definisjon av sjangeren. Selve sjangerbegrepet diskuterer så hovedsakelig med utgangspunkt i Rick Altmans forståelse (1999). Deretter bruker jeg begreper fra sentrale dokumentarfilmteoretikere for å belyse sjangerspørsmålet. Tradisjonelt har det vært Bill Nichols (1991, 1994, 2001) som har foretatt en sjangerdiskusjon i dokumentarteorien, selv om han ikke bruker sjangerbegrepet direkte, men etablerer begrepet om dokumentarfilmens modus eller representasjonsform. Hans utlegning av observasjonell, interaktiv (senere deltakende) og performativ modus er særskilt relevant overfor det dokumentariske familieportrettet. I kjølvannet av Nichols følger en lang rekke dokumentarteoretikere som de siste årene har påpekt et skifte i dokumentarfilmen, en overgang til en ”ny dokumentar” der tegnets forhold til virkeligheten har gjennomgått radikale endringer, og hvor fortellingens status i forhold til argumentet er oppgradert. Disse er særlig Michael Renov (1993, 2004), Stella Bruzzi (2000), John Corner (1996) og Brian Winston (1995). Et samlebegrep for det som kjennetegner denne ”nye dokumentar” finner jeg i Bjørn Sørenssens oversiktsbok *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre* (2001). Han slår sammen representasjonsformene interaktivitet, performans og refleksivitet i begrepet *intersubjektivitet*. Dette begrepet er svært relevant å bruke overfor dokumentariske familieportretter. Det er også den danske medieforskeren Anne Jerslevs begrep *mediert intimitet* (2004), som beskriver iscenesettelse av intimitet på tvers av medier. Hun tar for seg utviklingen i ulike sjangere og formater, med spesiell vekt på reality-tv og den intime dokumentarfilmen. En utgreiing av Jerslevs begreper utgjør tredje del av kapitlet. Jeg bruker mye tid i kapittel 2 på å utvikle et

godt fundert analyseverktøy til de påfølgende analysene, og har valgt å i størst mulig grad ikke foregripe analysene. Jeg har kommet fram til at det er mest hensiktsmessig å bygge argumentasjonen opp slik ettersom det ikke er filmene som sådan som er mitt hovedanliggende, men den filmsjangeren de er representanter for. Det har derfor i stor grad blitt et teoretisk fundert kapittel.

Det teoretiske perspektivet følges så opp av konkrete observasjoner i analysekapitlene. I kapitlene 3, 4 og 5 analyserer jeg tre filmeksempler. Utgangspunktet for analysen er spørsmålet: *hvordan iscenesettes intimitet i dokumentarfilmene Family, Pappa och jag og Alt om min far?* Analyseverktøyet er kombinasjonen av sjangerteori, dokumentarteori og intimitetsteori som er utviklet i kapittel 2. De tre filmene analyseres i hvert sitt kapittel, og analysen følger Altmans inndeling i semantisk og syntaktisk sjangernivå. På det semantiske nivået identifiserer jeg enkeltelementer ved filmene, ved hjelp av Anne Jerslevs begrep om intimiseringsstrategier og dokumentarteoriens begrep om observasjonell og intersubjektiv modus. På det syntaktiske nivået undersøker jeg så filmenes organisering av forløp og struktur, og regissørens innskrivning i denne. Iscenesettelsen av intimitet i filmene beror på graden av regissørens involvering i egen film. I analysene viser jeg hvordan de tre filmene gjennom hver sine strategier har ulik vektlegging av regissørens nærvær i filmfortellingen og følgelig utforsker relasjonen mellom filmskaperen som subjekt og objekt ulikt.

I kapittel 6 sammenfatter jeg analysene og oppsummerer funnene som er gjort. Her løfter jeg også blikket og ser utover, i en bredere perspektivering hvor sjangeren ses i lys av det samfunnet den har oppstått og virker i.

1.2.2 Metodiske valg

Jeg vurderer tekstanalyse som mest velegnet til prosjektet, som ikke er målbart på samme måte som kvantifiserbare størrelser eller samfunnsvitenskapelige forskningsprosjekter. Å foreta en tekstanalyse kan innebære å dele opp en tekst i mindre biter, studere dem inngående for så å sette dem sammen igjen og se helheten forhåpentligvis bedre enn før. Formålet mitt er å gå i dybden på et avgrenset fenomen, ikke å kartlegge et stort terreng, og jeg ser dermed ikke analysematerialet mitt som representativt for hele denne tendensen innen dokumentarfilmen. Oppgavens hovedmål er å søke en bedre forståelse av en ny dokumentarfilmsjanger. Filmanalysene tjener dette formålet, og må ses i lys av denne rammen. Jeg har valgt å ta for meg tre nordiske dokumentarfilmer som analyseobjekter. Valget av tre filmer er bevisst og åpner for å se fellestrekk og ulikheter uten å gå for dypt inn i detaljer, men likevel uten å bli for overfladisk. Som nevnt handler alle filmene om

regissørenes fedre og har også det til felles at de inndrar regissøren fysisk i bildet. Dette forholdet gjør dem velegnet for sammenlikning. Selv om filmene deler tematikk, er de ulike enkeltformuleringer av en sjanger, og jeg foretar en til dels komparativ analyse der filmene settes opp mot hverandre. En annen mulighet ville vært å velge filmer som representerte tre ulike kategorier av dokumentarfilm fra privatsfæren – for eksempel en familiefilm, en selvgranskende videodagbok og en mer historisk basert familiedokumentar med et samfunnsmessig scenario som bakteppe.³ Jeg har imidlertid altså valgt å konsentrere meg eksklusivt om familiefilmene, og se nærmere på dobbeltrollen regissøren får her som medvirkende familiemedlem og iscenesettende regissør. Regissøren iscenesetter seg selv som medvirkende familiemedlem i filmene, og forholdet mellom regissørsubjektet og objekt står sentralt i analysen. Relasjonen mellom filmskaperen og de som filmes er forøvrig en kompleks relasjon som åpner for mange mulige problemstillinger. Man kunne for eksempel sett på etiske problemer involvert i å filme sine nærmeste, man kunne laget en resepsjonsstudie og forsøkt å finne ut hvor grensen går mellom hva som er ”for privat” og ”personlig” for publikum, eller man kunne hatt et mer praktisk utgangspunkt og intervjuet ulike regissører om deres arbeidsmetoder og valg i forhold til å filme nær familie. Imidlertid velger jeg å se de tre filmene som representanter for det dokumentariske familieportrettet, og vurdere hvordan de iscenesetter intimitet med dokumentarfilmatiske grep.

Filmskaperne er i det følgende betraktet som teoretiske størrelser i teksten, ikke som historiske personer med en intensjon bak sine valg. Denne holdningen er ikke absolutt – jeg har også i noen tilfeller funnet det verdifullt å trekke inn uttalelser fra regissørene. Hovedvekten ligger altså likevel ikke på filmskaperenes praktiske utfordringer med det å lage film, men hvordan de valg som er gjort med hensyn til regissørens plassering i filmen og vis-a-vis de andre karakterene har påvirket det ferdige resultatet. En spesiell utfordring i analysene blir nettopp dette skillet mellom regissøren som historisk, praktisk person og som hovedkarakter i filmen. Dette gjenspeiler problemstillingen og sakskomplekset ved denne spesielle filmtypen – hvordan lage en dokumentarfilm om en historie man selv er dypt involvert i? Hvor begynner og slutter regissøren, og hvor tar det medvirkende familiemedlemmet over?

I tillegg til å trekke inn uttalelser fra filmskaperne, siterer jeg andres analyser av filmene fra tidsskrift og festivalkataloger. Disse sekundære tekstene har status som underbyggende. Den teoretiske analysen skal ikke hvile på dem, men de er ment å gi innspill og nye vinklinger til lesningen av filmene. Jeg har kombinert ulike teorier i oppgaven. Grunnen til at teoriene er

³ En slik tredeling gjenspeiler Anne Jerslevs inndeling av den intime dokumentarfilmen (Jerslev 2004:191-3).

ulike i utgangspunktet, er at de hver for seg bevarer ulike nyanser, som ellers ville ha gått tapt ved en kombinasjon. Selv om jeg har funnet nye sammenhenger gjennom kombinasjonen, er det viktig å være klar over særegenhetene ved de individuelle teoriene.

2: En subjektiv dokumentarfilmsjanger

The repression of subjectivity has been a persistent, ideologically driven fact of documentary history; yet subjectivity has never been banished from the documentary ranks. In fact, many of the milestones achievements of documentary filmmaking's first decades were exercises in self-expression. (Renov 2004:18)

Ifølge Bjørn Sørenssen var erkjennelsen om dokumentarfilmen som først og fremst en bevisst subjektiv framstilling, høyst til stede allerede hos britiske dokumentarister på 1930- og 1940-tallet, med John Grierson og Paul Rotha i spissen (Sørenssen 2001:157). Heller ikke det å filme sin egen familie er noe som filmskapere har funnet på de siste årene, en av brødrene Lumière var tidlig ute med å filme sin egen baby i *Baby's Meal* allerede i 1895 (Katz 2003:328). Likevel er det ikke til å komme forbi at det de senere årene har etablert seg stadig flere subjektive fortellemåter i dokumentarfilmen, noe som representerer en omveltning fra tidligere objektivitetsidealer.⁴

Dette kapitlet starter med en kort diskusjon av selve dokumentarbegrepet. Deretter drøfter jeg ulike definisjoner av familieportrettsjangeren før jeg etablerer mitt eget begrep. Denne termen diskuteres så i lys av sjangerteori, deretter ut fra dokumentarfilmteori, og til sist forankres det i begrepet om mediert intimitet.

2.1 Dokumentarbegrepet

Spørsmålet "hva er en dokumentarfilm?" er mye stilt, og har ofte vært brukt som utgangspunkt for diskusjoner rundt dokumentarfilmens status. Det er i seg selv et spørsmål som er stort nok for en hel avhandling, og å besvare det er ikke denne oppgavens hovedformål. Likevel vil jeg ta en innledende gjennomgang av dokumentarbegrepet her.

Det kan fortsatt virke som om det er lettest å forklare hva en dokumentarfilm er gjennom å beskrive hva den *ikke* er, derav det mye brukte engelske begrepet non-fiction, altså ikke-fiksjon, som kanskje er mer presist enn selve dokumentarbegrepet.

Dokumentarfilmteoretikeren Bill Nichols setter også fiksjon og ikke-fiksjon opp mot hverandre, men åpner sin siste bok friskt med at *alle* filmer er dokumentarer i den forstand at

⁴ Disse idealene er beskrevet for eksempel av Sara Brinch og Gunnar Iversen i *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år* (2001, s. 32-34) og av Bjørn Sørenssen i *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre* (2001, s. 14).

alle filmer dokumenterer og bærer vitnesbyrd om kulturen som har produsert dem (Nichols 2001:1). Her prøver Nichols å få oss til å tenke gjennom hva uttrykket *dokumentar* egentlig innebærer, og det er i det hele tatt tilknytningen til begrepet ”dokument” som har vanskeliggjort definisjonsspørsmålet for dokumentarteoretikerne. Det var opprinnelig John Grierson som brukte uttrykket ”documentary”, og begrepet peker mot filmens mulighet for å dokumentere virkeligheten på en mest mulig sann og objektiv måte (Sørenssen 2001:10-14). En presis og anvendelig definisjon av dokumentarfilm, som vektlegger dette forholdet til virkeligheten og samtidig rommer vanskelighetene ved definisjonsforsøket, finnes hos John Corner:

”Documentary” is the loose and often highly contested label given, internationally, to certain kinds of film and television (and sometimes radio programmes) which reflect and report on the ”the real” (sic!) through the use of the recorded images and sounds of actuality. (Corner 1996:2).

Dokumentaristen skal ifølge denne definisjonen både reflektere over og rapportere om virkeligheten gjennom bruk av autentiske lyd- og bildeopptak. Refleksjonen over det man rapporterer, er altså sidestilt med selve rapporten. Refleksjon er nødvendigvis et subjektivt element, og det har blitt stadig større aksept for at dokumentarfilmen også må romme det personlige uttrykket, men felles for alle dokumentarfilmer er stadig referansen til virkeligheten. Selve historiene fra virkeligheten som dokumentarfilmen forteller, har imidlertid endret seg over tid. Filmviterne Sara Brinch og Gunnar Iversen beskriver de store trekkene i dokumentarens utvikling i Norge som bevegelsen fra reportasje, via ekspedisjonsfilmer til samfunnskritiske og politiske filmer (Brinch og Iversen 2001). En slik utvikling går hånd i hånd med teoretikernes forventninger til sjangeren. De tidlige dokumentarfilmteoretikerne vektla dokumentarens muligheter som opplysningsmedium, og dens mål skulle være å gjengi den sosiale virkeligheten på et så objektivt vis som mulig. Nyere dokumentarteoretikere har andre vinklinger. Stella Bruzzi hevder for eksempel i *New Documentary: A Critical Introduction* (2000) at dokumentarfilmens vesen består i selve møtet mellom filmskaperen og virkeligheten. Hun beskylder teoretikere for å ha hatt et urealistisk syn på dokumentarens evne til å gjenspeile virkeligheten, mens de som lager film har skjønt dette mye tidligere. John Corner hevder videre at teoretikerne har vært så opptatt av dokumentarfilmens forhold til virkeligheten, at de har glemt å studere form og det estetiske

(Corner 1996:123).⁵ Det er for eksempel en vanlig oppfatning at jo mindre polert filmen ser ut, jo mer troverdig er den. Slik kan man si at der eksisterer et omvendt forhold mellom estetisk perfektjon og autentisitet. De stiliserte scenene i *Alt om min far* fungerer nettopp fordi de bare er scener i en større, mer ”dokumentarisk” helhet. Hadde hele filmen vært av en slik polert karakter, ville den muligens ikke oppnådd den samme troverdigheten. Bruken av upolert materiale kan ha sterk effekt også i fiksjonsfilmen. Tenk bare på *The Blair Witch Project* (Myrick og Sánchez 1999), der hele plotet og spenningen i stor grad avhenger av bruken av vinglete kamera og opptak ute av fokus. Filmenes form har dermed også innvirkning på forholdet til virkeligheten.

Stella Bruzzis hovedpoeng er at i det øyeblikk man gir slipp på tanken om at dokumentarens fortrinn framfor fiksjonsfilmen er å gjenspeile en objektiv virkelighet, åpner nye muligheter seg for dokumentaren. Når man aksepterer at kamera ikke kan fange opp livet slik det ville ha utfoldet seg uten kameras tilstedeværelse, kan man klarere se at selve kollisjonen mellom teknikken og menneskene foran kamera er det som utgjør en dokumentarfilm (Bruzzi 2000:7). Her vender vi tilbake til John Grierson, som har beskrevet dokumentarfilmen med et uttrykk som har blitt stående i sytti år. Hans beskrivelse av dokumentarfilmen som ”*the creative treatment of actuality*” (”den kreative behandling av virkeligheten”) sto på trykk i artikkelen ”The Documentary Producer” i *Cinema Quarterly* 1933 (ifølge Sørenssen 2001:84). Formuleringen peker på den subjektive dimensjonen ved dokumentarfilmen, og vektlegger at enhver dokumentarfilmskaper har et ståsted som virkeligheten tolkes ut fra. Synet på dokumentarfilm som en mest mulig objektiv gjengivelse av saksforhold i den ytre virkeligheten er nyansert. Den motsatte ytterligheten er å dokumentere indre, subjektiv virkelighet, virkeligheten slik den er ”for meg”, verden sett fra et spesifikt ståsted. Nyere dokumentarfilm kan sies å ha gjennomgått en subjektiv vending. Gunnar Iversen beskriver de nye dokumentarformene som preget av to forhold. For det første legger de mer vekt på underholdning enn diskusjon, for det andre utforsker de gjerne refleksive og subjektive uttrykk (Brinch og Iversen 2001:304). Jørn Schmidt skriver i det danske filmtidsskriftet Ekko at de nye tendensene er ”personlige, pågående og skamløst underholdende”, og kaller fenomenet en ”ny type jeg-dokumentarisme, hvor filmmageren går meget tætt på sig selv” (Schmidt 2003). Man kan med Bill Nichols si at nyere dokumentar i hovedsak er performativ (Nichols 1994), og semiotikkens begrepsapparat kan belyse denne egenskapen. Charles Sanders Peirces tegnkategorier symbol, ikon og indeks betoner ulike relasjoner mellom et tegn og det tegnet viser til utenfor seg selv (Peirce 1994). Verbalpråkets

⁵ Denne oppfatningen finnes problematisert i Ulrik Eriksens hovedoppgave *Virkelige inntrykk: En studie av dokumentarfilmens form* (2003).

konvensjonalitet knyttes til det symbolske, mens filmer kan forbindes både med likhetskategorien ikonisk, og med den indeksikalske nærhets- eller årsakskategorien. I performativ dokumentarfilm har vi å gjøre med et skifte fra indeksikalske til ikoniske tolkningsmuligheter. En indeksikalsk tolkningsmulighet innebærer at det vi ser, er det som har hendt, og at referanseverdien fra bildet til verden er direkte overførbar. En ikonisk tolkningsmulighet betyr at det vi ser ikke er ekvivalent med det som har hendt; det vi ser kan derimot likne på, være et ikon for noe annet. I familieportrettet framstår ikke den historiske referenten ute i verden som viktigst, det gjør derimot potensialet for følelsesmessig innlevelse og oppvåkning i eget liv. Den historiske referentens betydning kan likevel ikke undervurderes. Bjørn Sørenssen beskriver hvordan det han kaller en "virkelighetsbølge" i mediene representerer en fornyet oppmerksomhet rundt dokumentarmediets indeksikalitet. I dokumentaren er det indeksikalske båndet til virkeligheten uløselig knyttet til spørsmålet om autentisitet; bildet som et fysisk avtrykk av et forhold i verden. Sørenssen knytter det indeksikalske båndet til Roland Barthes' tanker om fotografiets *punctum* og følelsen av at "dette har skjedd" (Sørenssen 2001:287-290). Roland Barthes finner i *Det lyse rommet* ([1980] 2001) at fotografiets vesen består i temporaliteten, sammenfallet av fortid, nåtid og fremtid. Videre etablerer Barthes begrepsparet *studium* og *punctum* når han analyserer fotografier.⁶ Studium representerer selve studiet av fotografiet som kulturelt interessefelt, og er noe som kan anvendes overfor alle fotografier. Punctum er derimot en tilfeldig, gjennomtreffende detalj som i enkelte bilder kan komme inn og forstyrre studium, og hever bildet ut av den vanlige strøm av ubetydelige fotografier:

Dette andre elementet, som kommer inn og forstyrrer *studium*, kaller jeg derfor *punctum*; for *punctum* er også: et stikk, et lite hull eller kutt, en liten flekk – og dessuten et terningkast. Et fotos *punctum* er denne tilfeldighet som *treffer meg* (men som dessuten martrer meg, piner meg) (Barthes [1980] 2001:38).

Punctum-begrepet har også en annen dimensjon for Barthes, og det er altså følelsen av at "dette har vært". Gjennom analyse av et fotografi av sin egen avdøde mor som femåring i en vinterhage, finner Barthes etter hvert at punctum-begrepet betegner mer enn en rystende detalj:

Foran fotografiet av min mor som barn sier jeg til meg selv at hun skal dø, og liksom psykotikeren Winnicott skriver om, rystes jeg *av en*

⁶ Barthes setter sine tanker om fotografiet opp mot filmen, som han mener ikke har de samme kvaliteter. Det forhindrer imidlertid ikke at teorien om studium og punctum kan brukes på mitt materiale, som dessuten ofte består av fotografier integrert i film.

katastrofe som allerede har skjedd. Ethvert fotografi er denne katastrofen, enten den som er fotografert allerede er død eller ei.
(Barthes [1980] 2001:117)

Også familiedokumentarene er i denne forstand meget nært knyttet til spørsmålet om bildets indeksikalitet. Det Barthes kaller punctum-effekten, kan synliggjøre dette forholdet. Den som er avbildet, kan synes å tale til oss fra en situasjon som for alltid er tapt idet den er festet til film. Vissheten om at det man ser på lerretet på den ene eller andre måten er virkelig, og at det representerer en forskyvning i tid fra det øyeblikket man befinner seg i når man ser filmen, kan gi filmen økt verdi for refleksjonen hos tilskueren. Det er et av dokumentarfilmens store fortrinn: virkeligheten kan overgå fiksjonen når det gjelder potensialet for følelsesmessig innlevelse i noe som oppfattes som at ”det har skjedd”.

2.1.1 Begrepsavklaring

De filmene som denne oppgaven handler om, har blitt tildelt en rekke ulike sjangerbenevnelser. Jeg ønsker nå å gå gjennom de ulike begrepene før jeg etablerer en definisjon av sjangeren.

Det er foreløpig ikke så mange teoretikere som har behandlet privatlivsbaserte dokumentarfilmer som avgrenset fenomen.⁷ Det mest iøynefallende er mangfoldet av ulike definisjoner. Filmene fra regissørens privatliv har blitt kalt både ”personlige”, ”selvbiografiske” og ”intime” med mer, vekselvis i faglitteratur og i dagligtalen/avisomtaler.⁸ Begrepene har hver sine fordeler og begrensninger. Om termen ”personlig dokumentarfilm” skriver filmskaper og tidligere dokumentarfilmkonsulent ved Det danske filminstitut (DFI) Jakob Høgel i en artikkel i tidsskriftet Ekko i 2001:

Termen ”personlig film” bliver brugt om film, som beretter instruktørens egen historie. Det er et frygtelig begreb. Det insinuerer, at alt, der gik forud i filmhistorien, var upersonlige film; film, der hverken havde en personlig afsender eller en interesse i enkeltpersoner. Og det lugter også af, at filmen sikkert kun er interessant for instruktøren og nærmeste bekendte. (Høgel 2001)

⁷ Underveis i arbeidet med oppgaven oppdaget jeg stadig nye relevante utgivelser, og måtte på et tidspunkt sette strek for innhenting av kildemateriale. Jeg tar derfor forbehold om eventuell ny forskning på feltet.

⁸ Vi finner for eksempel serien ”Personlig dokumentar” i Cinematekets programkatalog til Eurodok, Den europeiske dokumentarfilmfestivalen i Oslo, 2002, og artiklene i katalogen bruker konsekvent dette uttrykket. Medieviter Alex Iversen bruker derimot ”intim dokumentar” gjennom hele artikkelen ”Den intime dokumentaren” i filmbransjebladet Rushprint (Iversen 2003) i samme betydning som Cinematekets begrep. Den ”selvbiografiske dokumentar” er gjennomgått av Jim Lane i *The Autobiographical Documentary in America* (2002). Andre begreper som har blitt brukt mer perifert er selvundersøkende dokumentarfilm, jeg-dokumentarisme og privat dokumentar.

I tillegg til Høgels innvendinger, vil jeg legge til at ”personlig” er et altfor vidt og upresist begrep til å kunne fungere. Både *Heftig og begeistret* (Jensen 2001) og *Å være og ha* (Être et avoir, Philibert 2002) er eksempler på nyere dokumentarfilmer som kan kalles personlige gjennom regissørens nære og varme fortellerstil. Filmene er likevel ikke personlige i den forstand at de omhandler regissørenes livsløp. Livsløp omhandles derimot i selvbiografien. Filmkritikerne John Stuart Katz og Judith Milstein Katz har tatt for seg selvbiografi i film, video og fotografi. De definerer selvbiografiske dokumentarfilmer som filmer om en selv eller ens familie, og sier at filmene ofte har et intimitetsnivå andre filmer verken har oppnådd eller villet oppnå (Katz og Katz 1988 ifølge Lane 2002). Filmhistoriker og filmskaper Jim Lane har i sin bok *The Autobiographical Documentary in America* (2002) skissert en definisjon der termen selvbiografisk dokumentar betegner et helt felt filmer. Han lener seg på Katz og Katz’ definisjon, og diskuterer sjangerens opprinnelse og uttrykk. Som undersjangere av den selvbiografiske dokumentaren skiller Lane mellom henholdsvis dagbokdokumentaren med kronologisk fortelling, og intime portretter av familie og selv, som hviler mer på intervjuer og mikrofortelling. Sistnevnte kategori kan med en senere John Stuart Katz enkelt benevnes ”familiefilm” (Katz 2003). Katz tar for seg etiske problemstillinger knyttet til familiefilmen, og utlegger også dens bakgrunn og opprinnelse. Han vektlegger 1960- og 1970-tallets politiske tidsånd og den teknologiske utviklingen som hovedårsaker til sjangerens utvikling, og konstaterer at med dagens digitale utstyr og muligheten for å redigere på egen datamaskin har terskelen for å filme og distribuere filmer om seg selv og sine nærmeste blitt stadig lavere.⁹ Dermed har intimitet og det personlige gradvis blitt en akseptert del av dokumentarbevegelsen (Katz 2003:327-8). Etter min oppfatning er selvbiografisk dokumentarfilm en god definisjon som blant annet dekker filmer som *Kroppen min* (Olin 2002) og *Gunnar Goes Comfortable* (Hall Jensen 2003). Likevel mener jeg at begrepet ikke fungerer helt tilfredsstillende for å gripe det særegne ved filmene som tar utgangspunkt i regissørens familie. Det mangler den portretterende dimensjonen og griper ikke det tvetydige forholdet mellom regissørens doble identitet som henholdsvis filmskaper og familiemedlem. Den danske medieforskeren Anne Jerslev har intimitet i mediene som sitt forskningsfelt, og velger begrepet ”intim dokumentarfilm”. Hun begrunner det slik:

Jeg foretrekker den lidt mindre besværlige betegnelse *den intime dokumentar* for at gøre opmærksom på, at mit indholdsmæssige fokus er det helt nære, film om filmmageren og hans eller hendes familie, men også, at selvbiografisk ikke nødvendigvis er dækkende for det

⁹ Et godt eksempel her er Jonathan Caouettes film *Tarnation* (2003), som er laget med et budsjett på 218 dollar og redigert på Apples iMovie, ifølge nettsidene til Oslo internasjonale filmfestival 2004, tilgjengelig <http://www.oslofilmfestival.com/2004/news.asp> [14.08.06]

ganske omfattende projekt, den intime dokumentar er ude i, der også indbefatter en undersøgelse og utfordring af dokumentarfilmen som genre. (Jerslev 2004: 195-6)

Hun nevner også at en rekke dokumentarfilmer i dag trekker regissøren inn i fortellingen uten at filmene er intime, som Michael Moores filmer, noe som for henne er enda et argument for valget av begrep. Som Jim Lane deler også Anne Jerslev sitt begrep inn i underkategorier – videodagboken, den registrerende/undersøkende familiefilmen og den erindrende selvbiografiske familiefilmen (Jerslev 2004: 191-193). For denne hovedoppgaven blir imidlertid paraplybegrepet intim dokumentarfilm fortsatt for vidt. Pål Hollenders *Pelle Polis* (1999) er for eksempel en film som på flere måter kan kalles en intim dokumentar. Her konfronterer regissøren – som selv har vært utsatt for seksuelle overgrep i barndommen – en lokal politimann som er kjent som overgriper. Filmen får en klam og intim undertone idet regissøren etter hvert iscenesetter seg selv i en seksuell situasjon med politimannen foran kamera, som et virkemiddel for å få fram sitt budskap. Det er ikke regissørens private historie som formidles, tross regissørens erfaringsbakgrunn, men historien om en overgriper og hans psykologi – samt et forsøk på å få organiserte pedofile miljøer i tale. Jeg vil hevde at denne filmen bruker en intim framstillingsform, og har vanskelig for å utelukke nærgående filmer som denne fra definisjonen ”intim dokumentarfilm”. I dagligtalen er uttrykket ”intim dokumentar” dessuten ofte benyttet om journalistiske portretter av eksempelvis popstjerner, som TV2 Nettavisens presentasjon av programmet *Dønn ærlig* om Robbie Williams: ”Kom tett på Robbie Williams når TV 2 viser en intim dokumentar, der pop-entertaineren ikke legger skjul på noe som helst” (Solem 2005) – og det blir en avsporing.

Ut fra ovenstående er det tydelig at Katz’ begrep om familiefilm, Lanes begrep om intime familieportretter og Jerslevs underkategori registrerende/undersøkende familiefilm til dels overlapper. Til dette kommer at de alle definerer filmsjangeren som en avart av en annen, mer overordnet sort. En samlende, klargjørende innfallsvinkel står Michael Renov for i *The Subject of Documentary* (2004). Boktittelen spiller på det tvetydige i begrepet om subjektet, og viser både til subjekt i betydningen tema for dokumentarfilm og til subjektets tilstedeværelse i dokumentarfilmen.¹⁰ I boka presenterer Renov flere moderne ”selvinnskrivningspraksiser” (min oversettelse av ”self inscription practices”), hvor familieportrettet inngår på lik linje med den selvbiografiske filmen, den bekjennende videoen,

¹⁰ Renov bruker ordet ”subjekt” mye også om ”subjektene i filmene”, altså i betydningen filmenes personer. Jeg har imidlertid valgt å kalle mennesker som deltar i de ulike dokumentarfilmene for filmenes objekter, for å unngå sammenblanding med regissørs subjektet. Dette selv om det kan virke noe underlig å kalle hovedpersoner i dokumentarfilm for ”objekter”.

det elektroniske essayet og den personlige websiden.¹¹ Han har døpt familiefilmene ”hjemmets etnografi” (min oversettelse av “domestic ethnography”), som han definerer slik: “[...]a form of self-portraiture in which the self is bound up with its familial other: Self entails other, other entails self. Domestic ethnography entails but exceeds autobiography” (Renov 2004: 228). Han sier her at familieportrettene er en form for selvbiografisk praksis, i og med at de fungerer som et redskap for selvundersøkelse, men at de samtidig representerer noe annet og mer enn bare en variant av selvbiografien. Dette andre bestemmer han som portrettene utadrettede blikk: At dokumentasjonen tar en far, en mor, besteforeldre eller andre som er biologisk knyttet til det skapende subjektet, som sitt objekt (Renov 2004:218). Uten familien, ikke noe selv, eller som Anne Jerslev påpeker i sin analyse av *Pappa och jag*: ”Formelt synes filmen at sige, at når der ikke er nogen *pappa*, er der heller ikke noget *jag*” (Jerslev 2004:203). Det er regissørens selvforståelse og identitetsarbeid som står på spill. Når Sami Saif i etterforskningen i *Family* kjederøyker med sammenbitt munn og knuger telefonrøret i hånden mens han venter åndeløst på hvem som skal svare i den andre enden av røret, er det fordi svaret angår hele hans liv, fortid og framtid. Når Even Benestad konfronterer sin far direkte med smerten han har opplevd etter foreldrenes traumatiske skilsmisse, er det maktpåliggende for begge personers selvfølelse hva som kommer ut av situasjonen. Det er i alle filmene personer utenfor regissøren selv som portretteres, men disse personene er bundet til regissøren gjennom slektskapets uløselige bånd, og følgelig er dokumentasjonen av disse umulig å skille fra dokumentasjonen av regissøren selv. Barthes’ tanker om fotografiet som arena for selvrefleksjon kan også sies å være gjeldende her: ”For med Fotografiet kommer også muligheten til å se meg selv som en annen: En utspekulert oppløsning av bevisstheten om egen identitet” (Barthes [1980] 2001:22). Ifølge Renov må man derfor gjøre seg spesielt umake med å definere forholdet mellom filmskaperen og de som filmes i hjemmets etnografi, ettersom det sentrale for denne typen etnografi er at interessen for den andre til enhver tid er uatskillelig fra spørsmålet om selvvinnsikt. Ulikt annen etnografisk aktivitet er det ikke en ensidig interesse for å dokumentere andres liv som er drivkraften. Den andre er, i kraft av å være et familiemedlem, ikke hovedsakelig et redskap for samfunnsvitenskapelig forskning, men mer et speil av selvet. Samtidig understreker Renov at hjemmets etnografi ikke kan reduseres til rene selvinskripsjonsøvelser. Filmene kan sies å utgjøre en deltakende observasjon som på samme tid belyser den familiære andre og gjenspeiler et selvilde (Renov 2004:216-219).

¹¹ Renov bruker begrepet ”elektronisk essay” om det essayistiske i elektroniske medier, spesielt video (Renov 2004:182-190).

Subjekt og objekt er viklet inn i hverandre idet det filmende subjektet også selv framstår som objekt for framstillingen, og dette forholdet utgjør en underliggende dialektikk i familieportrettene. Dette forholdet er av en annen karakter enn i filmer der regissør står i en utenforstående posisjon. Renov skriver videre: "consanguinity and co(i)mplication are domestic ethnography's defining features. By *co(i)mplication* I mean both complexity and the interpenetration of subject/object identities" (Renov 2004:218). Det er altså flere grunnleggende forhold som konstituerer hjemmets etnografi. For det første at regissøren er forbundet med sine objekter med blodsband, for det andre det komplekse i at subjekt og objekt går over i hverandre. Hvis man fortsetter å bruke etnografiske begreper, kan man si at etnografer generelt kan bevege seg til og fra situasjonene de observerer og inn og ut av sin rolle som deltakende observatør. Det er derimot ingen mulighet her, ettersom etnografen (regissøren) har en familiær forbindelse med sine objekter: "For the domestic ethnographer, there is no fully outside position available" (Renov 2004 :219). Slik framstår familiefilmene som et svar til "den etnografiske blindgate" – det evige problemet med å representere den andre. Den etisk problematiske dimensjonen ved etnografisk filmaktivitet utgjøres av det å befinne seg trygt gjemt bak kamera og blottstille sitt studieobjekt, gjerne ut fra en forutinntatt holdning om et fremmed folkeslag eller en annen befolkningsgruppe enn sin egen. Hvordan kommer man utenom etnosentrismen? Ved å la sine egne omgivelser og egen person være studieobjektet, utfordres dette etiske problemet.

Jeg vil her etablere begrepet *dokumentariske familieportretter på film og video*.¹² Jeg legger i dette begrepet noe annet enn bare en variant av den selvbiografiske, personlige eller intime dokumentarfilmen. Kjernen i den intime fremstillingsformen dokumentariske familieportretter preges av, ligger i filmskaperens forvaltning av dobbeltrollen som regissør og medvirkende. Renov fanger dette opp i sine tanker om filmenes utadrettede blikk og forholdet mellom regissør (etnograf) og objektene i filmen. Filmene som analyseres i denne oppgaven viser det doble i å stå i et nært forhold til sine objekter: det har sine fordeler å komme nært innpå den som filmes, men det kan være problematisk å avgjøre hvor mye objektene skal styre framstillingen, og det kan være en utfordring å se seg selv som filmatisk rollefigur og ikke bare som "jeg" når en selv er objekt og subjekt på en og samme tid.

¹² Presiseringen *på film og video* gjøres fordi begrepet om dokumentariske familieportretter også kan inkludere dokumentarfotografier av en familie. Dette er ikke nødvendigvis et motsetningsforhold – Erik Båfvings kortdokumentar *Boogie Woogie Pappa* (2002) er for eksempel en ren montasje av stillbilder.

2.2 Sjanger

Jeg har ovenfor diskutert ulike benevnelser på dokumentarfilmer om regissørens egen familie, og etablert begrepet dokumentariske familieportretter. Nå vil jeg foreta en sjangerdiskusjon av begrepet om det dokumentariske familieportrettet.

2.2.1 Sjanger som prosess

Det mangfoldet av beskrivende adjektiver som ble gått gjennom ovenfor, er ifølge Rick Altman typisk for en sjanger i en tidlig fase. I *Film/Genre* (1999), som bidrar med et nytt perspektiv på både produksjons- og resepsjonssiden ved sjangerbegrepet, viser han hvordan en rekke av de filmsjangrene som nå regnes som etablerte opprinnelig oppsto som et beskrivende adjektiv. Eksempler han trekker fram er "western", "musikal" og "noir", først brukt i beskrivelser som "Western romances", "musical comedies" og "film noir" (Altman 1999:50). Det dokumentariske familieportrettet kan, som gjennomgåelsen av adjektivmangfoldet ovenfor viser, altså ikke betegnes som en etablert sjanger med et anerkjent felles navn. Likevel er sjangerdannelse, stadig ifølge Altman, en pågående prosess. Et av hovedpoengene i hans bok er at sjangere ikke er evig fastlåste kategorier, men at de befinner seg i konstant forandring. Nye former vil kunne føye seg inn under etablerte sjangere. Noen sjangere vil utvannes og etter hvert forsvinne, mens andre vil endre karakter.

Det dokumentariske familieportrettet kan betegnes som en slik ny sjanger. Avløser dokumentarsjangere hverandre etter hvert som de framstår som utilstrekkelige? Utviklingen innad i dokumentarsjangeren har ført til at det subjektive har fått forrang. Kjell R. Jensen skriver i Cinematekets programkatalog til Eurodok, Den europeiske dokumentarfilmfestivalen i Oslo, 2002:

I våre dager har man sluttet å tro på tesen om det objektive kameraet. Selv bak de mest upersonlige nyhetsreportasjer ligger det en utvelgelse av hvilke bilder man viser, hvilke kommentarer man leser og hvilke personer som slipper til. Fremveksten av den personlige dokumentaren virker som en reaksjon på at myten om den objektive dokumentaren har slått sprekker. (Jensen 2002:4)

Dette er en tankegang som er ganske alminnelig, og som kort går ut på at en uttrykksforms utvikling skjer ved at hver uttrykksform avløses av en motreaksjon. Thomas O. Beebee tar denne tanken med seg i sin sjangerteori, og hevder at til en sjanger finner vi en anti-sjanger (Beebee 1999). Han sier at anti-sjangeren, som altså utfordrer en mer etablert sjanger, fortsatt er en sjanger fordi leseren likevel må kjenne koder som fungerer mot kodene til den etablerte

sjangeren. Ettersom den motsatte sjangeren allerede er kjent, blir anti-sjangeren raskt en gjenkjennbar størrelse fordi den gir mening i kontrast til noe som allerede er tilgjengelig. Den nye sjangeren kan dermed oppnå anerkjennelse og egen bruksverdi. Tanken om anti-sjanger kan vi også finne igjen hos Todorov, som hevder at en sjanger alltid stammer fra andre sjangere: "Where do genres come from? Quite simply from other genres. A new genre is always the transformation of an earlier one, or of several: by inversion, by displacement, by combination." (Todorov 1991:15) En ny sjanger er altså aldri helt ny, den er satt sammen av trekk fra andre sjangere eller har oppstått som en reaksjon på eller videreføring av atter andre, og sjangerbegrepet kan derfor sies å ha en diskursiv natur. Dette er også Altmans hovedpoeng: Sjanger er et diskursivt begrep, og sjangere er i konstant utvikling og forhandling med hverandre.

[...] the practice of genre mixing is necessary to the very process whereby genres are created. After a century of cinema it is all too easy to forget that today's pure genres came out of the cinematic mother lode fused to other, clearly different forms. [...] What we perceive as a mixture of pre-existing genres is often nothing less than the liquid lava of a new genre still in the creation process. (Altman 1999:143)

Altman sier altså her at dannelsen av sjangere er en pågående prosess, hvor former stadig blandes med hverandre. Hvilke påvirkningskilder og forløpere har det dokumentariske familieportrettet?

For det første kan man tydelig spore påvirkning fra *andre filmsjangere*; både innen dokumentar og fiksjon. Ifølge Anne Jerslev gjenopptar den intime dokumentarfilmen på forskjellig vis tidligere bestrebelser fra en rekke av filmkunstens scener og arbeider videre med dem, i høyere grad enn de kan sies å utgjøre noe helt nytt (Jerslev 2004:198). De representerer noe annet enn de tradisjonelle dokumentarformene vi har vært vant til å se på kino eller tv, likevel vil vi som tilskuere normalt ikke ha store problemer med å følge en slik film. Vi vil umiddelbart legge merke til at filmskaperen setter seg selv i forgrunnen, og erkjenne hvor ulikt dette er mer konvensjonelle dokumentarfilmer. Mange vil også gjenkjenne den intime henvendelsen til kamera fra dagbok- og biografisjangere i ulike medier.

For det andre har teoretikerne særlig vektlagt hvordan påvirkning fra *tv-formater* har vært avgjørende for nye utviklinger innen dokumentaren (Nichols 1994, Corner 1996, Jerslev 2004 m.fl.) Flere teoretikere (Jerslev 2004, Ruoff 1998) vektlegger den amerikanske tv-serien *An American Family* (1973) som sentral i utviklingen av nye dokumentarformer og den såkalte virkelighetsbølgen innen film og tv. I serien flytter et kamerateam inn hos familien

Loud og følger deres hverdagsliv over en periode på flere år. Serien er laget i observasjonell stil, likevel kan man i flere scener merke hvordan familien henvender seg til og iscenesetter seg foran kamera, og Jeffrey Ruoff beskriver serien som en salig blanding av ulike sjangere. Han framhever hvordan serien åpnet opp helt nye muligheter for hvilke temaer som kunne avbildes på film og tv (Ruoff 1998). Utviklingen i tv-mediet etter *An American Family* kan tyde på at han har rett. Seriene *The Family* (BBC 1974) og *Sylvania Waters* (ABC/BBC 1992) fulgte henholdsvis en britisk og en australsk familie. MTVs virkelighetsserie *TheReal World* (1992-2007) fikk en norsk avlegger i NRKs *Åtte & ½* (1994). I økende grad har tv-mediet utviklet nye virkelighetsformater som doku-såpe, drama-dokumentar og reality-tv – sistnevnte av Anne Jerslev inndelt i reality-dokumentarer, reality-magasiner og reality-gameshows. Jerslev definerer reality-tv som ”en række forskellige formater, der har serieformen, en faktakontrakt med seerne og en grundlæggende hensigt om at underholde til fælles” (Jerslev 2004:28). Trekk fra disse tv-serienes estetikk, som dagbokshenvendelser i kamera, her og nå-effekt og vektlegging av følelser, har de til felles med de dokumentariske familieportrettene. NRKs serie *Tore på sporet* (5 sesonger i løpet av årene 1996-2006) har for eksempel i det ytre mange likhetstrekk med en familiedokumentar. Med programlederen Tore Strømøy i spissen får ulike mennesker, som ofte er adoptert, i hvert program hjelp til å finne sin biologiske familie, og både utgangssituasjonen, reisen og selve møtet dokumenteres med kamera. Stikkord er følelser, innlevelse og allmennmenneskelige problemstillinger som arv og oppvekstmiljø. Her slutter imidlertid likhetene med det dokumentariske familieportrettet. Hos *Tore på sporet* er det en profesjonell tv-redaksjon med journalistisk distanse til stoffet som foretar utvelgelsene av saker, som gjennomfører etterforskningen og setter i scene møtene. Programmet plasserer seg her innenfor en fjernsynsreportasjetradisjon. Sakene har i all hovedsak lykkelig utgang og ender med en følelsesladet familiegjensforening i studio, tilpasset sendeskjemaet lørdag kveld med underholdningen som det primære formål.

For det tredje er påvirkningen fra *kunstscenen* åpenbar. Portrettsjangeren har lenge vært viktig innen maleri og fotografi, og også i videokunsten, som i mange år har dokumentert svært private og intime forhold. Selvbiografiske former for videokunst har dominert kunstfeltet siden tidlig 1980-tall, og både videokunsten og performancekunsten går ofte svært langt i intimitet og utlevering av hovedpersonene. Et eksempel er den engelske kunstneren Tracey Emin. Under installasjonen *Exorcism of the Last Painting I Ever Made* (1996) arbeidet hun naken i et offentlig tilgjengelig galleri i Stockholm i to uker. Det mest kjente verket er likevel installasjonen *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95*. I et lite igloformet telt kan man på innsiden av teltduken studere navnene på alle personene hun har hatt sex med. Dette

verket finner sitt filmatiske motstykke i Carol Morleys dokumentarfilm *The Alcohol Years* (2000), der regissøren etter mange års fravær drar tilbake til sin ungdoms by Manchester og oppsøker alle sine tidligere seksualpartnere. Grensene over til dokumentarfeltet fra kunstfeltet er vanskelige å trekke, men det er generelt vurdert slik at denne tendensen fra kunstfeltet har spredd seg til filmfeltet (Movin 2000:23). Overgangsfigurer her er Sadie Benning (for eksempel *Flat Is Beautiful* 1998 og *The Judy Spots* 1995) og Richard Billingham (*Fishtank* 1998). Jim Lane argumenterer i sin bok *The Autobiographical Documentary in America* (2002) for at den eksperimentelle filmen, som grenser mot kunstfeltet, har hatt stor betydning for utviklingen av den selvbiografiske dokumentaren i USA.

Sist, men ikke minst kan nevnes påvirkning fra *litteratur* og da særlig sjangrene biografi og selvbiografi. Jim Lane studerer også konvergensen mellom selvbiografi på film versus selvbiografi i litteratur. Som fellestrekk nevner han at både litterære og dokumentarfilmatiske selvbiografier bruker narrative strukturer for å presentere et livsløp. Dessuten kan fortellerens status være den samme – han eller hun kan være en historisk verifiserbar forfatter som også fungerer som tekstens forteller og fokaliseringspunkt. Men Lane framholder at tross en rekke likheter, finnes det også mange forskjeller mellom de to mediene. Som sentrale punkter hvor de to skiller lag, framhever han at selvbiografisk film oftest framstiller punktvis øyeblikk fra et liv som kamera har fanget opp, mens litteraturen kan favne historien om et helt liv. En mer eksakt parallell innen litteraturens sjangere ville ifølge Lane her være små formater som uformelle dagbøker og små familieportretter. Et annet punkt hvor de to divergerer er når det gjelder tegnets status.¹³ Skriftlige tegn har ingen fysisk forbindelse med det objektet de representerer ute i verden. I dokumentarfilmen har derimot det filmatiske bildet og lyden en direkte fysisk forbindelse med det som representeres. Forskjeller som dette, argumenterer Lane, kan føre til at både den selvbiografiske filmen og den selvbiografiske litteraturen kan fornye seg og utvide sitt fokusområde (Lane 2002:5-7).

2.2.2 Sjanger som begrep

Sjanger er altså et diskursivt begrep, og sjangere er i konstant utvikling. Men hva er så egentlig en sjanger? En måte å forklare sjangerbegrepet på, er ut fra forventningene vi har til ulike typer film. En dokumentarfilm er en dokumentarfilm mye i kraft av våre forventninger til sjangeren. ”Mockumentaries” leker nettopp med disse forhåndsforventningene vi har til ulike typer film (Sørenssen 2001:275). Filmen *This is Spinal Tap* (Reiner 1984) presenterer seg selv som en dokumentar, og har mange av de ytre kjennetegn vi forventer av

¹³ Her bygger Lane på Peirces før nevnte tegnkategorier symbol, indeks og ikon (Peirce 1994).

dokumentarer. Det viser seg imidlertid at historien er rent oppspinn og filmen altså fiksjon. Ulrich Seidls dramatiserte dokumentarfilm *Models* (1999) går langt den andre veien. I *Models* følger vi en gruppe modeller i Zürich. Regissøren instruerer jentene til å spille seg selv i scener han har skrevet etter å ha fulgt miljøet på forhånd. Filmer av denne typen problematiserer grensene mellom sjangere, og viser hvor viktig sjangerforståelsen er for vår resepsjon av filmer. Sjangerbegrepet er også relevant i produksjonen og markedsføringen av filmer.¹⁴ Rent praktisk er altså sjanger et begrep med høy bruksverdi.

Men er det så enkelt som at sjangere er ulike grupper av tekster med ett eller flere felles kjennetegn? Tzvetan Todorov problematiserer denne oppfatningen i *Genres in discourse* (1991). Vanskeligheten med definisjonen er ifølge ham at den er for lett å bruke. Det vil i prinsippet alltid være mulig å finne en egenskap som er felles for to tekster, og slik sette dem sammen i en gruppe. Utgjør kombinasjonen derfor en sjanger? Et teoretisk begrep som kan brukes om nær sagt alt, mister sin forklaringskraft. I film vil en slik forklaring innebære å beskrive sjangerens særtrekk som bruk av karaktertyper, shot, locations og så videre, hvor noen sjangertrekk definerer mer enn andre. En dokumentarfilm vil ifølge denne bruken av sjangerbegrepet kunne være en film som følger et reelt handlingsforløp med autentiske karakterer, ikke skuespillere, som spiller seg selv. Andre kjennetegn kan være at filmen bruker voice-over, ”realistisk” kameraføring (gjørne håndholdt), kornete bildekvalitet (gjørne video) – ideelt sett som om kamera ikke var til stede. En slik definisjon av dokumentarfilm vil imidlertid utelukke den store gruppen filmer som bruker dramatisert materiale, rekonstruerte handlingsforløp, forhåndsmanus og instruksjoner, men disse er imidlertid også i alminnelighet forstått som dokumentarer. Ifølge Altman (1999) skyldes slike uoverensstemmelser at man opprettholder et unødvendig skille mellom semantiske og syntaktiske sjangerdefinisjoner. Semantiske modeller innebærer for Altman oppramsing av lett gjenkjennelige enkeltelementer og tematikk i en film, mens syntaktiske forklaringsmodeller derimot vektlegger sjangerens grunnleggende forløp og struktur. Med et språklig bilde kan vi si at der en semantisk definisjon tar for seg filmens enkeltord, bryr en syntaktisk seg mer om hvordan disse ordnes i setninger. Som eksempel bruker Altman westernsjangeren. Ut fra et semantisk utgangspunkt vil westernfilmen defineres som en film med cowboyer, countrymusikk, location i Amerika, hester, våpen og saloons. En syntaktisk oppfatning av sjangeren vil kunne

¹⁴ I Norge, hvor filmer lages med støtte fra staten, oppgis for eksempel filmprosjektets sjanger i søknadsprosessen overfor Norsk filmfond. Rick Altman argumenterer derimot i *Film/Genre* (1999) på en overbevisende måte for at det er en myte at filmindustrien bruker sjangerbegrepet aktivt i markedsføringen av filmer. Særlig bruker han filmplakater som bevis for at Hollywood nærmest konsekvent unngår å feste en film til en bestemt merkelapp, men tvert i mot ønsker å appellere til flest mulig. Likevel er sjangerbestemmelser et viktig element i en films liv i de ulike kretsløp den inngår i – som anmeldelser av filmen, samtaler blant publikum og også indirekte via filmplakatens visuelle framstilling.

vektlegge dialektikken mellom kultur og natur, eller ”frontier”-elementet; at handlingen foregår ved grensen mellom to land og er bygd opp rundt motsetningen mellom to sett verdier. De ulike leddene i denne sjangerforståelsen komplementerer hverandre heller enn å utelukke hverandre, og brukt sammen vil disse føre til at en rekke av sjangerteoriens tradisjonelle feller kan unngås, mener han.¹⁵

[...] the semantic/syntactic approach to genre is based on the recognition that generic labels are commonly attached to categories deriving their existence from two quite different sources. At times we invoke generic terminology because multiple texts share the same building blocks (these *semantic* elements might be common topics, shared plots, key scenes, character types, familiar objects or recognizable shots and sounds). At other times we recognize generic affiliation because a group of texts organizes those building blocks in a similar manner (as seen through such shared *syntactic* aspects as plot structure, character relationships or image and sound montage). (Altman 1999:89)

En semantisk tilnærming til sjanger vektlegger de lett gjenkjennelige ikonografiske kjennetegn ved en film, som også en alminnelig publikummer bruker i omtaler av film. Teoretikere som prioriterer en syntaktisk tilnærming vil imidlertid kunne påpeke det overfladiske ved den semantiske analysen, og vil kunne hevde at den kun frambringer en merkelapp på en film. Den syntaktiske analysen vil på sin side kunne gi en større forståelse av hvordan teksten virker, og av de dypere, underliggende strukturene. Imidlertid vil det ifølge Altman være ufullstendig å bruke kun den ene eller den andre måten å bestemme sjanger på:

Only a co-ordinated semantic/syntactic analysis can facilitate understanding of this interaction. At its most forceful, then, genre is located neither in a common semantics nor in a common syntax, but in the intersection of a common semantics and a common syntax, in the combined power of a dual correspondence. (Altman 1999:90)

Kun en kombinasjon av de to innfallsvinklene vil ifølge Altman yte full rettferdighet overfor interaksjonen mellom de syntaktiske og semantiske variasjonene. Overført til selve dokumentarfilmsjangeren, kan en semantisk-syntaktisk tilnærmingsmåte gjøre det lettere å bestemme sjangeren. Fiksjonsfilm og dokumentarfilm har flere felles formale virkemidler. Her vil jeg gjerne trekke inn filmene *Family* og *Alt om min far*, som analyseres senere i oppgaven. Begge filmene har nemlig et formspråk som ikke umiddelbart assosieres med dokumentarfilm. Ved å iscenesette faren i *Alt om min far*, kle ham opp, heise ham opp i en

¹⁵ En slik felle er ifølge Altman å plassere *Star Wars* i westernsjangeren (Altman 1999).

kran over Grimstad og instruere ham i dansescener, får regissøren en rolle lik fiksjonsregissørens. Han behandler karakterene som karakterer, og ikke som nær familie. Dramatiseringene er et performativt, distanserende grep fra regissørens side. Ulikt *Family* foregår dette i stor grad også under innspilling, men begge filmene har mange likhetstrekk med fiksjonsfilm. Hvordan kan vi likevel bestemme disse familieportrettene som dokumentarer? Med et syntaktisk utgangspunkt kan vi bestemme forholdet mellom ytre og indre virkelighet som en underliggende dialektikk i dokumentarsjangeren, og støtter oss dermed til John Griersons berømte beskrivelse av dokumentarfilmen som "the creative treatment of actuality" (Grierson 1933 ifølge Sørenssen 2001:184). *Alt om min far* er regissørens subjektive versjon av de ytre fakta om sin far, og den personlige fortellingen om det å vokse opp i denne familien. Det som fortelles har hendt i virkeligheten, men det er Even Benestads versjon av omstendighetene vi ser. Dialektikken mellom det ytre og det indre er altså en struktur i filmen. De nevnte dramatiseringene i filmen er et av virkemidlene som brukes for å visualisere dette forholdet mellom subjektive virkelighetsoppfatninger og ytre realiteter. At det er tatt i bruk semantiske elementer som tradisjonelt har tilhørt fiksjonsfilmen, forandrer ikke på denne grunnleggende syntaksen. *Alt om min far* har også en rekke klassiske dokumentar-kjennetegn, som bruk av autentiske arkivopptak (hjemmevideo på super 8 og fotografier fra familiealbumet), virkelige karakterer, reportasjeelementer som intervju, reallyd, håndholdt kamera og så videre. Disse er også med på å karakterisere filmen som en dokumentar. En kombinasjon av semantiske og syntaktiske trekk gjør altså at sjangeren kan bestemmes mer presist. Dette er også Altmans poeng i sin sjangerteori, som han først slår fast er en semantisk-syntaktisk tilnærming til sjangerstudier, etter hvert også en semantisk-syntaktisk-pragmatisk sådan (Altman 1999).

2.2.3 Det dokumentariske familieportrettet som sjanger

Definisjonsforsøk av selve dokumentarfilmsjangeren oppholder seg imidlertid nødvendigvis på et generelt nivå. Hva med det dokumentariske familieportrettet spesielt? Ut fra en semantisk-syntaktisk forståelse av sjanger er det en rekke kjennetegn ved det dokumentariske familieportrettet som umiddelbart framstår som semantiske: tematikken og den familiære forbindelsen mellom regissør og objekt er semantiske, definerende trekk, samt elementer som private locations, bruk av arkivbilder og intervju. Syntaktisk framstår det tvetydige forholdet mellom subjekt og objekt som sjangerdefinerende, samt organiseringen av handlingsforløpet som en pågående prosess, hvor regissørens egen person innskrives med varierende grad av nærvær.

Hvilke begreper bør det dokumentariske familieportrettet på film og video beskrives ut fra? Jeg har ovenfor vist hvordan disse filmene tangerer en rekke ulike medier, og det kan argumenteres godt for at litteraturteoretiske og kunsthistoriske begreper er anvendelige i et studium av denne dokumentarformen. Sjangeren inngår også uten vanskeligheter i en diskusjon om reality-fjernsyn og andre tv-formater, eller i en diskusjon rundt nye interaktive medier. Det er likevel familieportrettets status som *dokumentarfilmsjanger* som skal behandles i denne oppgaven. I det følgende tar jeg derfor for meg familieportrettet ut fra en dokumentarteoretisk forståelse av sjanger.

2.3 Sjanger i dokumentarfilm

Tradisjonelt har faglitteraturen om dokumentarfilm foretatt ulike sjangerinndelinger, selv om begrepet ”sjanger” stort sett unngås. I historiske framstillinger som Erik Barnouws *History of Documentary* (1993) framstilles dokumentarens utvikling kronologisk. Carl Plantinga har på sin side videreutviklet Bill Nichols’ begrep om dokumentarfilmens stemme, og deler dette inn i tre: formal, åpen og poetisk stemme (Plantinga 1997). Michael Renov har en mer pragmatisk holdning til dokumentarfilm når han i antologien *Theorizing Documentary* beskriver dokumentarfilmens fire funksjoner som 1: å registrere, avsløre eller bevare, 2: å overtale eller fremme, 3: å analysere eller undersøke, 4: å uttrykke (Renov 1993:21). Den mest toneangivende inndelingen i sjangere står imidlertid Bill Nichols for. Han har også tatt for seg dokumentarfilmens kronologiske utvikling. I essayet ”The Voice of Documentary” fra 1983 (Nichols 1983 ifølge Sørenssen 2001:160) identifiserer han fire historisk betingete uttrykksformer, som han så navngir ”representasjonsmodi” og utdyper videre i *Representing Reality* fra 1991: Ekspositorisk, observasjonell, interaktiv og refleksiv modus. Disse kompletteres med en femte modus i *Blurred Boundaries* fra 1994 – den performative. I *Introduction to Documentary* (2001) introduseres også en poetisk modus, og den interaktive modus skifter navn til deltakende. I praksis vil en slik modus eller representasjonsform bety det samme som en undersjanger av selve dokumentarsjangeren (Nichols 2001), hvor den ene til en viss grad avløser den andre. Til sammen opererer Nichols altså med seks hovedsjangere.

Jeg vil nå utlegge to dokumentarfilmsjangere som er helt sentrale i forståelsen av det dokumentariske familieportrettet: den observasjonelle og den intersubjektive dokumentarfilmen. Jeg bruker intersubjektiv som et samlebegrep for tre av Nichols’ kategorier: interaktiv, refleksiv og performativ dokumentarfilm.

2.3.1 Observasjonell dokumentarfilm

Bill Nichols beskriver den observasjonelle dokumentarens grunntanke slik: “What if the filmmaker were simply to observe what happens in front of the camera without overt intervention? Would this not be a new, compelling form of documentation?” (Nichols 2001:109). Den observasjonelle dokumentarfilmen kjennetegnes av ønsket om å observere og registrere hendelser nøytralt som om man var ”flue på veggen” (Brinch og Iversen 2001:258), og filmskaperens og opptaksutstyrets tilstedeværelse bør følgelig reduseres til et minimum. Den amerikanske direct cinema-tradisjonen, representert ved blant annet regissører som Frederick Wiseman, Maysles-brødrene og D.A. Pennebaker, står for selve innbegrepet av dette idealet. Karakteristisk er fravær av voice-over, tilleggsmusikk, lydeffekter, mellomtitler og intervjuer. Filmtypen framstår som en polysemisk tekst, som kan tolkes i flere retninger enn en tradisjonell (ekspositorisk) dokumentar som i større grad styres av kommentarer, musikk og annet.¹⁶ Et nyere norsk eksempel på denne dokumentarsjangeren er Hanne Myrens *Jenter* (2007) der filmskaperen er meget bevisst på i størst mulig grad å unngå å prege materialet. I ett og et halvt år er en gruppe jenter fra Ruseløkka ungdomsskole i Oslo fulgt av et unnselig på 150-kamera. Det er verken brukt voice-over, tekstplakater eller intervjuer, og tolkningen av karakterene overlates til publikum, noe som førte til variert mottakelse.¹⁷

Historisk representerer direct cinema-bevegelsen en journalistisk tilnærming til det å lage dokumentar, der filmskaperne ser på seg selv som formidlere av en allerede eksisterende sannhet ute i verden. En slik tilnærming kan ikke tillate seg noe personlig avtrykk på filmene, og dette ser Stella Bruzzi som et tilbakeskritt for dokumentaren. Ifølge henne ville det som utspiller seg foran kamera slett ikke finne sted dersom kamera ikke var der, og en dokumentarfilm oppstår nettopp i møtet mellom kamera/filmskaper og menneskene i filmen (Bruzzi 2000:6). Direct cinema-tradisjonen er dessuten en form med tydelige praktiske begrensninger: klippeprosessen, som i observasjonelle filmer er omfattende på grunn av stor mengde uorganisert råfilm, bryter i seg selv med det observasjonelle idealet og er svært ressurskrevende. Ifølge Jim Lane er kritiske holdninger til faktorer som dette blant amerikanske dokumentarfilmskaper på 1960-tallet den direkte årsaken til at filmfolk begynte å lage filmer som satte filmskaperen helt i forgrunnen av filmen (Lane 2002:12-16). Filmskaperen Ross McElwee, som var med på å lage de første filmene på 1960-tallet som

¹⁶ Nichols' begrep om den ekspositoriske dokumentar beskriver en dokumentarform som har som sitt fremste mandat å fremlegge en argumentasjon for et saksforhold. Den har dermed en argumenterende form, og preges av grep som forklarende voice-over eller tekstplakater, en ”evidentiary editing” (bevisførende klipping) og en bildebruk hvor bildene skal understreke argumentet (Nichols 1991:31).

¹⁷ En gjennomgåelse av de varierte anmeldelsene av filmen finnes på følgende filmblogg: <http://www.rushprint.no/blogg/?p=171#more-171> [08.03.07]

avvek fra den dominerende observasjonelle normen, setter i artikkelserien ”Personal Documentary Filmmaking” på internett ord på kritikken mot direct cinema og sier at for ham var det etiske dilemmaet det viktigste. Han forteller at han etter å ha sett og laget mange direct cinema-filmer fikk nok av at filmene alltid skulle handle om ”de andre”. Idet man betrakter verden som om kamera ikke er der, framstår menneskene i filmen lett som umælende ofre, objektivert og utnyttet. Hvorfor ikke sette også regissøren fram i lyset og blottlegge ham eller henne? Om man gjør det, unngår man også all kritikken av filmskaperen som trygg, godt gjemt bak kamera (McElwee 2002).¹⁸

Man kan altså si at det dokumentariske familieportrettet og andre subjektive dokumentarformer har oppstått delvis som en reaksjon på svakheter ved den observasjonelle filmens idealer. Likevel kan det argumenteres for at kvaliteter ved den observasjonelle filmen også er til stede i det dokumentariske familieportrettet, og at den observasjonelle arven dermed videreføres. Dokumentarfilmhistorikeren Erik Barnouw påpeker at noen filmskapere etter hvert begynte å kombinere direct cinema-sekvenser med komponenter som inneholdt en forteller i første person. Han hevder at denne kombinasjonen så utviklet seg til uformelle filmessay, en stil som ble stadig mer populær på 1980-tallet (Barnouw 1993:336). Barnouw ser altså at direct cinema-tradisjonen inneholder muligheter for en personlig fortellestil, selv om en hel film i strengt observasjonell modus nok ikke ville kunne åpne for mye personlig avtrykk. Bill Nichols ser dessuten en klar sammenheng mellom framveksten av observasjonelle filmer og utviklingen av lettere opptaksutstyr som 16mm-kameraer og båndopptakere, som kunne håndteres av én person (Nichols 2001:109). Jim Lane er heller ikke i tvil om at denne teknologiske utviklingen har hatt mye å si for direct cinema-bevegelsen, og i forlengelsen av dette, det han kaller den selvbiografiske dokumentaren (Lane 2002). Lyd og bilde kunne plutselig tas opp i ett, og man unngikk ekstra lydmann, masse kabler og liknende. Dermed kunne man oppnå en ny umiddelbarhet i filmingen rett og slett gjennom å oppta mindre plass på stedet, og filmarbeiderne kunne handle og bevege seg friere og mer spontant. Teknologien gjør det enklere for amatører å filme, og det blir lettere å komme tettere innpå de som filmes.

¹⁸ Denne problemstillingen er også aktuell i dag. Lars von Trier presenterer for eksempel sine ”dokumentar”-regler (Mikalsen 2002) som et sett løsninger for å minske de etiske problemene ved det å lage dokumentarfilm om andre mennesker. En av reglene er at alle deltakerne i en ”dokumentar”-film skal få komme til orde til slutt i filmen og si hva de synes om måten de har blitt framstilt på. Den norske dokumentaren *Himmelen inni oss* (Grude, Torstein og Spinnangr, Ina Roll 2004), vist på TV2s Dokument2 08.03.04, er et eksempel på en film der dette grepet brukes. Hovedpersonen, Spinnangrs mor, får i filmens siste bilde si sin mening om datterens film om henne, og det hun sier er ikke entydig positivt, selv om hun godkjenner filmen som helhet.

2.3.2 Intersubjektiv dokumentarfilm

Den observasjonelle representasjonsformen blir ifølge Nichols avløst av den interaktive (1991:44-56), som etterfølges av den refleksive (1991:56-75) og etter hvert også den performative (1994:93-106). Disse tre modi har mye til felles, og her vil jeg introdusere Bjørn Sørenssens samlebegrep intersubjektiv form. Han presenterer dette i boka *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre* fra 2001 (279), og begrepet er en sekkebetegnelse for Bill Nichols' tre kategorier. Nichols' inndeling av dokumentarsjangeren i ulike modi har bidratt til større klarhet i begrepsbruken om dokumentarfilm. Denne fordelingen kan imidlertid sies å ha blitt noe svekket over tid, både fordi de stadig mer overlappende kategoriene kan virke forvirrende og fordi tesen om at hver modus avløser den foregående kan vise seg for statisk. Av grunner som dette ser Sørenssen det som mest hensiktsmessig å samle tre av modi hos Nichols i én. Den intersubjektive filmen utgjøres altså av tre til dels overlappende underkategorier – interaktiv, refleksiv og performativ dokumentarfilm.

Interaktiv film kjennetegnes av samhandling/interaksjon, med intervjuformen og reportasjen som viktige virkemidler.¹⁹ I dokumentarhistorien er cinema vérité-filmen *Opptegnelser fra en sommer* (Chronique d'un été, Morin og Rouch 1961) det klassiske eksemplet på interaktiv film. Her får tilfeldige personer på gata i Paris mikrofon og kamera opp i ansiktet idet de blir spurt: "Er du lykkelig?" Filmskaperne forårsaker slik en rekke uforutsette svar og situasjoner, som ikke ville ha oppstått uten at de og opptaksutstyret var der. De fungerer altså som en slags katalysatorer for filmens framdrift.²⁰ Flere av de portrettede personene blir svært personlige i sine svar. For eksempel følger vi Marceline, som mistet sin far i en konsentrasjonsleir under krigen. Hun får selv gå alene med kamera og båndopptaker, og henvender seg gråtende til kamera idet hun gjenforteller tragedien. Denne scenen kunne uten problemer inngått i en av de privatlivsbaserte dokumentarfilmene de siste ti årene. Om dette fenomenet, hvor filmskaperen overrekker kamera til en av de medvirkende, bruker Michael Renov begrepet "shared camera", som han sier står sentralt i hjemmets etnografi og er et resultat av filmskaperens intime relasjon til den filmede (Renov 2004:223-4). Ingen av de tre filmene som analyseres i denne oppgaven bruker for øvrig dette virkemiddelet direkte, det nærmeste man kommer er at kamera settes ned på et bord og lignende.

¹⁹ Den interaktive modus skifter navn til "deltakende" ("participatory") modus i Nichols' *Introduction to Documentary* (2001).

²⁰ Katalysator-begrepet utlegges hos Erik Barnouw (1993).

Refleksiv film kan defineres som film som kommenterer sitt eget representasjonssystem (Lane 2002:17). En pedagogisk måte å si det på er at der den interaktive filmskaperen prøver å opptre som en ”flue i suppen”, vender den refleksive dokumentarskaperen ”kamera mot speilet” (Sørenssen 2001). Filmer som setter filmskaperen og selve filmarbeidet på agendaen er i og for seg ikke noe nytt. Allerede i 1929 lagde Dziga Vertov *Mannen med filmkameraet* (Chelovek s kino-apparatom) som handler om en mann som filmer i gatene i Moskva gjennom et døgn. Den refleksive formen slo imidlertid for alvor først igjennom på 1980-tallet (Sørenssen 2001:263). Bill Nichols beskriver den refleksive dokumentarfilmen som mer opptatt av møtet mellom filmskaperen og tilskueren enn møtet mellom filmskaperen og de som filmes. Han framhever at ved å se en refleksiv dokumentar kan tilskueren nå en ny erkjennelse av tekstens problematiske forhold til den virkeligheten den representerer (Nichols 1991:60).

Performativ film vektlegger ifølge Nichols i enda sterkere grad enn de to foregående typene en subjektiv uttrykksform, preget av erfaring og minner (Nichols 2001:131). Likevel har den sin bakgrunn i og springer ut av den refleksive filmen. Nichols sier at nyere dokumentarfilm i alt vesentlig er performativ, og at dokumentarfilmen de senere årene har vært særlig opptatt av performans – iscenesettelsen av det han kaller den kroppslig forankrete erfaring (”embodied knowledge”). Det dokumentariske utsagn er her kjennetegnet ved å være spesifikt istedenfor generelt, konkret og bundet til den umiddelbare erfaring i stedet for abstrakt, lokalt istedenfor globalt, med utsigelsen forankret i en konkret sansende kropp (Nichols 1994:1-16). Begrepet performans kjenner vi igjen i performance-tradisjonen innen kunst: en filmskaper eller kunstner iscenesetter seg selv, og iscenesettelsen blir selve budskapet. Den svenske filmen *Med kamera som tröst* (Med kameran som tröst del 2, de Geer, 2004) illustrerer performans. Den handler om regissørens liv i en adelig familie, men han er selv det eneste familiemedlemmet som opptrer i filmen. Han inntar de sentrale familiemedlemmenes positurer og iscenesetter seg selv i rollene deres; for eksempel utfører han farmorens daglige gjøremål som å drikke urtete, lytte til opera og nyte likør. Selv om iscenesettelsen sjelden er så tydelig som her, er iscenesettelse et sentralt sjangerdefinerende trekk ved det dokumentariske familieportrettet. Regissøren iscenesetter seg selv, det intime innholdet, forholdet mellom seg selv og familiemedlemmene, og forholdet mellom seg selv og tilskuer.

Det er nyanseforskjeller mellom disse tre modiene, men de har også mange felles egenskaper. Sørenssen mener at det er mer som forener de tre kategoriene enn som skiller dem, framfor alt erkjennelsen av filmskaperens plass i forhold til filmens subjekt. Her kjenner

vi igjen tankegangen fra Michael Renov, som i sitt begrep om hjemmets etnografi vektlegger det utadrettede blikket og det komplekse forholdet mellom subjekt og objekt som definatorisk for sjangeren. Forskjellen mellom de tre modiene blir et spørsmål om plassering på en skala avhengig av typen interaksjon (Sørenssen 2001:278-279). En film som *Nobody's Business* (Berliner 1996), som bruker intervjuformen som pådriver og sentralt virkemiddel, legger seg for eksempel i den interaktive enden av skalaen. Her er de performative og refleksive aspektene nedtonet, selv om de også er til stede. Refleksive elementer dominerer i *Gunnar Goes Comfortable* (Hall Jensen 2003), hvor regissøren stadig bruker kamera som et speil og reflekterer over egen identitet via dette speilet. En dokumentarfilm som *Med kamera som trøst* plasserer seg derimot i den performative enden av skalaen, selv om den også kan karakteriseres som refleksiv i og med at regissøren stadig retter oppmerksomheten mot den pågående filmprosessen og sin rolle i den.

2.3.3 Altmans sjangerteori versus dokumentarteori

Hvordan forholder dokumentarteoriens sjangerinndelinger seg til Rick Altmans sjangerteori? I tråd med Altmans forståelse av sjanger som et diskursivt begrep, utlegger også Nichols sitt modusbegrep som en kategori som er i konstant forandring. To forskjellige modi er ikke gjensidig utelukkende, og en og samme dokumentarfilm må gjerne inkorporere flere ulike modi i seg, selv om det som regel vil være en representasjonsform som dominerer. I analysen vil jeg vise hvordan de tre dokumentariske familieportrettene kombinerer ulike dokumentariske representasjonsformer.

Når det gjelder det tematiske ved en sjanger, kan det se ut som om et første premiss for modusteorien er at tematikken er hentet "fra virkeligheten". Derfra tar teorien utgangspunkt i hvilke ulike representasjonsformer som brukes for å representere virkeligheten. Det som er avgjørende for Nichols er altså den formelle måten virkelighetstematikken formidles på. Det kan dermed se ut som om dokumentarteorien vektlegger syntaktiske egenskaper ved dokumentarfilmens ulike sjangere, hvor det er filmenes grunnleggende forløp og strukturelle organisering som står sentralt. Likevel favner modus-begrepet videre, ettersom det også betegner formale enkeltelementer som valg av utsnitt og lyd. Men hva når dokumentarfilmens innhold fordrer en særegen form? Det er ofte tilfellet når innholdet som skal formidles er av intim og privat karakter. Jeg vil nå introdusere det intime aspektet ved dokumentarfilm i diskusjonen.

2.4 Intimitet i dokumentarfilm

2.4.1 Offentlig og privat sfære

Begrepet om det intime er nært knyttet til skillet mellom offentlig og privat sfære. Det har blitt en utbredt oppfatning at grensene mellom hva som er privat og offentlig stadig flyttes i vårt samfunn, og dette anses ofte som en negativ utvikling. Dette standpunktet ligger ofte i bakgrunnen for kritikk av personliggjøring av politikken, av nyhetene, av kikkermentalitet i reality-tv og så videre. I bunnen av holdninger som dette ligger tenkningen til Richard Sennett, som i 1977 ga ut *The Fall of Public Man*. Hans beskrivelse av intimitetstyranniet og den økte personliggjøringen av samfunnet har hatt stor innflytelse på diskusjonen rundt skillet mellom privat og offentlig sfære. Ifølge Sennett er vårt samfunn et utpreget intimt samfunn, i motsetning til et offentlig samfunn. Her minner han om Habermas (1997 [1962]), som i sin utlegning av den borgerlige offentlighetens forfall vektlegger forskyvningen i forholdet mellom privat og offentlig sfære. Begge beskriver hvordan privatsfæren krymper, helt til familielivet står igjen som en siste intim skanse. Fra å tidligere ha vært elementer i privatsfæren, har stadig flere sider ved livet blitt offentlige anliggender. Privat brukes her i betydningen den enkeltes ansvar, i motsetning til fellesskapets ansvar. Andre betydningsnyanser er privat versus offentlig område eller rom, som betoner grad av tilgjengelighet, privat versus offentlig eiendom, som viser om det er staten eller ikke som er innehaver, og privat versus offentlig mening, som er et uttrykk for at et menneskes personlige oppfatning ikke trenger å være den allmenne, felles samfunnsoppfatningen. Sist, men ikke minst, er "privatliv" et mye brukt begrep for at en vil ha noen deler av livet for seg selv, ikke forstyrret av andre eller brettet ut i offentligheten. Her hører følelsesliv, religion og seksuelliv ofte hjemme. Vi ser at det dokumentariske familieportrettet straks forkludrer disse dikotomiene. Det filmes hjemme hos ukjente mennesker (vanligvis områder lukket for publikum), det er enkeltpersoners oppfatning som får tale (i motsetning til en allmenn samfunnsoppfatning eller nøytral fortellerstemme), det er enkeltindividers valg og ansvar som står sentralt, og aller viktigst, privatlivet er ikke lenger skjernet.

Begrepet "familiebilder" får tankene først og fremst å gå til det tradisjonelle familiealbumet med amatørfotografier fra familielivet. Annette Kuhn beskriver i sin bok *Family Secrets* en konvergens mellom private og offentlige bilder i vårt samfunn. De private bildene er familiefotografier, de offentlige bildene er filmer, nyhetsfotografier og malerier (Kuhn 1995:4). I dokumentarfilmer fra familiesfæren foregår en sammensmelting av disse to kategoriene ved at private bilder som familiefoto og hjemmevideo brukes som materiale i offentlig film. Mange av opptakene og fotografiene som inngår i de dokumentariske

familieportrettenes vokabular ble opprinnelig festet til film for et privat formål: 8mm-filmer, snapshots og oppstilte familiebilder. De inngår i en ny sammenheng og sirkulerer i offentligheten gjennom de offentliggjorte dokumentarfilmene. Familiefotografiet blir en slags kurer mellom privat og offentlig når det private transporteres over i det offentlige og gir andre mennesker innblikk i en privatsfære som ikke er deres egen. Men selv om familiebilder primært oppfattes som private, står de likevel for en offentliggjøring av familiens intime dimensjon i kraft av sin framvisning av familiens fortellinger om seg selv til andre. Familiebilder og private fotoalbum er eksempler på hvordan familier slik dokumenterer sine privatliv. Deborah Chambers (2001) beskriver i *Representing the family* hvordan familiefotografiet har utviklet seg fra på 1950-tallet å ha blitt produsert av profesjonelle fotografer til gradvis å ha blitt en alminnelig amatøraktivitet der familien dokumenterer seg selv. Familiebildet har dermed lenge balansert på grensen mellom det private og det offentlige, og er en måte familien presenterer seg selv visuelt for offentligheten på. Slik konstrueres fortellingen om familien, og det produseres en visuell dialog mellom den private hjemlige verdenen og den offentlige verdenen utenfor. Familiene iscenesetter seg som motiver foran fotografen idet de blir avbildet; de smiler gjerne og stiller seg opp i bestemte positurer – med ”oppstilte bilder” som resultat.

2.4.2 Mediert intimitet

I sin bok *Vi ses på tv – medier og intimitet* (2004) viser Anne Jerslev hvordan det intime og private står i forgrunnen i dagens medielandskap. Iscenesettelsen av intimitet i mediene foregår på tvers av medier og sjangere, og tar stadig nye former (Jerslev 2004:8). Jerslev tar utgangspunkt i Dominique Mehls betegnelse *medfølelser-tv* (fransk: ”la télévision compassionnelle”), hvor det sentrale poenget er at i medfølelser-tv orkestrerer tv den moderne innlevelse som medfølelse og inngår en emosjonell kontrakt med seerne. Denne følelsepakten mellom tilskuer og program etableres med grunnlag i den lidelseshistorien som programmene og utsagnene i dem oftest handler om. Bruk av nærbilder understreker det følelsemessige ved det talte ordet. Samtidig er mediets innebygde avstand betingelsen for denne produksjonen av nærhet (Mehl ifølge Jerslev 2004:19). Det er altså en intimitetens diskurs i tv som er Jerslevs anliggende, og hun slår fast at intimiseringen i fjernsynet særlig dreier seg om å skape en fornemmelse av *live*, av at det vi ser på skjermen foregår her og nå. Det er heller ikke den faktiske sannhet det er snakk om, men den fortellendes opplevelse av situasjonen: sånn er det – for meg. Den økende forekomsten av iscenesettelser av det intime rom og enkeltsubjektets erfaringer går hånd i hånd med en økt interesse for programmer som handler om virkeligheten og har alminnelige mennesker som omdreiningspunkt. Begrepet om

mediert intimitet innbefatter ulike former for ”følelses-tv”, for eksempel nyere formater som reality-tv, dokusåpe og talkshow som konsentrerer seg om enkeltmenneskers følelser og opplevelser. Ettersom interessen er stadig økende for enkeltsubjektets erfaringer og programmer som handler om virkeligheten og alminnelige mennesker, ligger det stor kommersiell gevinst for tv-kanalene i å produsere slike programmer. Imidlertid, presiserer Jerslev, er den medierte intimitet ikke noe som begrenser seg til kommersielle former for reality-tv på lavbudsjett. Det er også en bredere tendens som kjennetegner hele vår tids mediekultur, noe hun ser den medierte intimitetens inntog i dokumentarfilmen som et sannhetsvitne for. Mediering av intimitet betyr nemlig ikke bare at programmer handler om det intime, men innebærer også at de på ulike måter iscenesetter rommet mellom mediet og mottakeren som et intimt møte. Det er altså ikke bare snakk om at dokumentarfilmskaperen vender kamera mot seg selv, det er også slik at filmene formelt arbeider med slike forskjellige former for nærhetsstrategier som skal minimere avstanden mellom filmen og dens publikum. Disse strategiene kaller Jerslev intimiseringsstrategier – kommunikative metoder som skaper nærhet til seerne og berører dem følelsesmessig. Intimiseringsstrategiene er et sett av iscenesettelsesformer som har det intime som tema, henvendelsesform og affektivt bindemiddel, og disse formene har som mål å røre ved følelsene. Eksempler på slike strategier er førstepersonskommunikasjon, betroelser, bruk av følelser, samtidighetsfornemmelse og tetthet (Jerslev 2004:15-19). De intime dokumentarfilmene, skriver Jerslev, iscenesetter en fornemmelse av at det som skjer, skjer akkurat nå, for eksempel ved bruk av dagbokform, voice-over i presens, private fotografier, en filmatisk stil som prioriterer nær- og halvbilder og gjør oppmerksom på kameras tilstedeværelse og dermed på den prosessen som pågår. Dermed oppnås en sterk fornemmelse av tilblivelse, av at verket formelig skapes foran øynene våre (Jerslev 2004:187).

Anne Jerslev har i sin bok et eget kapittel om den intime dokumentarfilmen, og analyserer iscenesettelsen av det intime i flere filmer. Overført til dokumentarteoretiske begreper kan vi si at familieportrettets intimiseringsstrategier utgjøres av en rekke grep fra både observasjonell og intersubjektiv modus. Det er ved hjelp av disse grepene at rommet mellom filmen og mottakeren iscenesettes som intime møtesteder. Førstepersonskommunikasjon rett i kamera er for eksempel et typisk intersubjektivt grep. Samtidighetsfornemmelse oppnås gjerne ved hjelp av observasjonelle grep, men også av framvisning av selve dokumentarprosessen og det tekniske utstyret.

2.5 Analysestrategi

Jeg har foretatt en sjangerdiskusjon av begrepet om det dokumentariske familieportrettet, hvor jeg kombinerer ulike teorier, ettersom jeg mener at ingen av teoriene alene dekker mitt studieobjekt på en tilfredsstillende måte. Brukt sammen kan de imidlertid kaste godt lys over det dokumentariske familieportrettet.

Jeg har definert sjangeren i overensstemmelse med Michael Renovs begrep om ”domestic ethnography”. I bunnen ligger Rick Altmans forståelse av sjangerdannelse som en diskursiv prosess, hvor sjangere er i kontinuerlig endring og utsatt for innbyrdes påvirkning. Jeg har gjengitt Altmans lokalisering av sjangerbegrepet i semantiske og syntaktiske komponenter ved filmer, og vist hvordan dokumentarfilmer generelt og dokumentariske familieportretter spesielt kan beskrives ut fra en slik sjangerforståelse. Dokumentarteoretikere har tradisjonelt brukt andre ord og innfallsvinkler enn sjanger når de grupperer dokumentarfilmer, og det sentrale for dem har vært å identifisere filmers representasjonsformer, som observasjonell og intersubjektiv (performativ, refleksiv og interaktiv) dokumentarfilm. Dette står likevel ikke i direkte motsetning til Altmans semantisk-syntaktiske analysestrategi.

Jeg har dessuten funnet det nødvendig å introdusere et tilleggsaspekt til analysen av filmene, nemlig filmenes intime uttrykk. Anne Jerslev viser hvordan det ikke bare er innholdet som er av intim karakter, men også formen og virkemidlene (Jerslev 2004) – i Altmans terminologi kan man kanskje si at filmene har både en intim semantikk og en intim syntaks. Det dokumentariske familieportrettet framstår som et produkt av ulike omkringliggende sjangere på tvers av medier, hvor fellesnevneren er mediert intimitet. Både det semantiske og det syntaktiske nivået ved filmene kjennetegnes av intimitet: semantisk både i betydningen et intimt meningsinnhold, intimiseringsstrategier og lett gjenkjennelige enkeltelementer, syntaktisk i betydningen iscenesettelsen og innskrivningen av regissøren i en organisert struktur. Her er det, som Bjørn Sørensen (2001) og Michael Renov (2004) påpeker, forholdet mellom subjekt og objekt som er det avgjørende. I hjemmets etnografi er filmskaperen og de som filmes uløselig knyttet sammen gjennom blodsband, og subjekt/objekt-identitetene går over i hverandre. Intersubjektiv dokumentarfilm kan enten være overveiende refleksiv, interaktiv eller performativ – avhengig av hvordan forholdet mellom subjekt og objekt arter seg. Analysen på det semantiske nivået fører altså til en syntaktisk analyse. Gjennom hvilke dokumentarfilmatiske representasjonsformer og virkemidler innskrives regissøren i strukturen i sin egen film, og hvordan iscenesettes han/hun i forhold til sine objekter?

Nå vil jeg, ved hjelp av begrepene jeg har kommet fram til ovenfor, analysere iscenesettelsen av intimitet i tre dokumentariske familieportretter – *Family* (Ambo og Saif 2001), *Pappa och jag* (Västrik 1998) og *Alt om min far* (Benestad 2002). Selv om Altmans skille mellom semantisk og syntaktisk analysenivå ikke er entydig ("Just where, for example, do we locate the exact border between the semantic and the syntactic?" (Altman 1999:207)), har jeg valgt å bruke todelingen i organiseringen av analysene for at det hele skal bli mest mulig oversiktlig. Jeg beveger meg altså fra en innledende identifisering av semantiske trekk ved hver film, over i en mer syntaktisk analyse hvor filmenes organisering av struktur og innskriving av regissøren i denne strukturen behandles. De tre filmene har til felles at regissøren er en fysisk tilstedeværende person som setter i gang handlingen, men regissørene forholder seg deretter ulikt til sin egen medvirkning.

3: Iscenesatt distanse i *Family* (Sami Saif og Phie Ambo 2001)

Family er, som tittelen antyder, et familiedrama mer enn et enkeltportrett. Selv om det er en bortkommet far som er utgangspunktet for historien, møter sønnen ham aldri ansikt til ansikt, men får isteden en ny arabisk storfamilie å forholde seg til. Filmens prosjekt er altså jakten på Sami Saifs far, som forsvant da Saif var liten gutt. Filmen starter med at vi akkompagnert av orkestral, luftig musikk ser svevende skyer på himmelen.²¹ Saifs oppovervendte øyne klippes inn. Himmelen mørkner. Det klippes til at vi ser ham sittende i en sofa med en flaske øl i hånden. Han sier: ”Tenk hvor bittert hvis han var død for meget kort tid siden, hva? Nei hvor dårligt altså, ikke? Jeg har villet gjøre det her i fire år.” Det klippes til skyer igjen, og fortekstene kommer. Som bakgrunn ser vi en hvit stripe fra et fly over skyene; et symbolsk frampek mot faren som skal vise seg å være flyger, samt en understrekning av reisemotivet. I løpet av disse korte sekundene har filmen etablert sitt tema: Vi følger vår hovedperson Saif i jakten på en forsvunnet far. Slik er *Family* et av de mange dokumentariske familieportrettene som oppsøker en ukjent familie i et fjernt land eller inkluderer et reisemotiv. Andre eksempler er *Evig din* (Csango 2005), *Grünfeld: Opphav ukjent* (Grünfeld 2005), *Med kamera som trøst* (Med kameran som trøst del 2, de Geer 2004), *Gunnar Goes Comfortable* (Hall Jensen 2003).²²

3.1 Semantisk analysenivå

3.1.1 Intimiseringsstrategier

Tematikken i *Family* er altså av utpreget intim karakter. Hvilke intimiseringsstrategier brukes på det semantiske nivå, for å minske avstanden mellom filmen og dens publikum? Slike strategier har altså som mål å skape nærhet og berøre tilskueren følelsesmessig, gjennom bruk av blant annet betroelser, samtidighetsfornemmelse, en tett fotografisk stil, framvisning av filmprosessen og bruk av private fotografier. Fra første stund er det tydelig at *Family* retter seg mot følelsene våre, med den symfoniske musikken og de poetiske innklippsbildene. Sami Saif kommuniserer i førsteperson når han henvender seg i kamera, og hans utsagn bærer ofte preg av å være betroelser. Samtidighetsfornemmelse og tetthet oppnås ved intersubjektivitet, hvor det gjøres oppmerksom på kameraets tilstedeværelse og den pågående prosessen. Stilen prioriterer nær- og halvbilder. Private foto fra fortiden integreres på en betydningsfull måte i

²¹ Musikken i *Family* er et viktig stemningsbyggende element. Den er spesialskrevet for filmen av komponist Søren Hyldgaard og innspilt av Praha-filharmonien (Dahl 2001).

²² *Gunnar Goes Comfortable* er en mer rent selvbiografisk film der hovedpersonen reiser ut for å finne seg selv – selv om familiebakgrunnen også her spiller en viktig rolle i identitetsarbeidet.

Familys fortelling, og fungerer både som en understreking av familielikheter og arv, og som spor i etterforskningen.

En særegen blanding av intersubjektive og observasjonelle teknikker utgjør en viktig nærhetsskapende strategi i *Family*. I *Family* ligger den observasjonelle komponenten i at filmen i stor grad er ute etter å speile en hel tilværelse, ikke bare utvalgte konfrontasjoner eller relasjoner. Særlig i de partiene som foregår i Danmark skal hele hverdagslivet med – vi føler den trykkende varmen i leiligheten til paret, vi følger forholdet deres, vi er tilskuere på badet, foran tv-en, i senga og blant venner. I scenene i Yemen er det også lagt vekt på å skildre hverdagslivet, gjennom gatescener, bilder av sanddyner i ørkenen, lokal musikk, hennamaling, barnelek og så videre. De observasjonelle elementene henger sammen med det teknologiske utstyret. Scenene i *Family* der Saif møter sine slektninger for første gang, hadde for eksempel ikke kunnet blitt laget dersom ikke kjæresten hans hadde hatt tilgang på et lett, bærbart kamera som diskret kunne fange opp øyeblikket. Filmen bruker ikke voice-over, den ekspositoriske dokumentarens kanskje fremste kjennetegn, og den inneholder flere sekvenser der fotografen nærmest trer et skritt tilbake og lar kamera rulle og gå.²³ Slike innslag gir filmen en svært verdifull egenskap, nemlig inntrykket av hverdagslighet. Et eksempel er scenen der Saif og en kamerat ligger i sofaen og ser på TV med høy lyd, lenge uten innblanding fra fotografen. Den er til forveksling lik stilen i TV-serien *Big Brother* (TVNorge 2001-2006), som med sine stasjonære overvåkningskameraer nesten gir oss følelsen av at vi kikker på deltakerne gjennom et hull i veggen. Innblandingen utenfra føles minimal selv om vi alle vet at serien har vært gjenstand for streng redigering, og vi møter igjen ”flue på veggen”-effekten. De intersubjektive elementene i *Family* inntreffer allerede idet filmen begynner, med den innledende krangelen mellom Sami Saif og Phie Ambo der Saif henvender seg i kamera og de snakker om filmprosjektet. I telefonoppringningsscenen noe senere sitter Saif foran en hvit vegg med lapper hengt opp på stor oppslagstavle. Dette kan være lapper til hjelp i etterforskningen, men det ser mest ut som lapper man bruker når man jobber med dokumentarfilm, med transkripsjoner/utskrifter av tekst. At filmplakaten til den sveitsiske dokumentarfilmen *Jour de nuit* (Fahrer og Nick 2000), som handler om lyspersepsjon, også henger i bakgrunnen, understreker referansen til filmprosjektet og er med på å tegne opp Saifs filminteresse. Likeså med filmplakaten av *E.T.* (Spielberg 1982), som er med i collagen av

²³ Voice-overen får for øvrig nytt liv i en lang rekke selvbiografiske dokumentarer, for eksempel i *Med kamera som trøst* (Med kameran som trøst del 2, de Geer 2004), *Kroppen min* (Olin 2002) og *Gunnar Goes Comfortable* (Hall Jensen 2003). I sistnevnte får voice-overen en viktig distanserende funksjon ettersom den bergenske regissøren leser den på engelsk.

minner. De filmatiske referansene er med på å bygge opp mot den overraskende oppdagelsen av at broren også er filmregissør, og understreker tilhørighet i arv.

Filmen har altså både observasjonelle og intersubjektive elementer, men disse lar seg ikke alltid strengt atskille. Åpningsscenen i *Family* er for eksempel på samme tid intersubjektiv og observasjonell. Vi ser hovedpersonen Sami Saif, som vandrer planløst rundt i leiligheten sin. TV-værmeldingen høres i bakgrunnen, det er varmt, og Saif går rundt i bar overkropp. Han henvender seg stadig til kjæresten, det vil altså si rett i kamera. I scenen er han motvillig til å dra til folkeregisteret og lete etter opplysninger om faren, fordi han som han sier heller vil på stranden. Det utvikler seg til en diskusjon mellom ham foran kamera og kjæresten Phie Ambo off-screen og bak kamera, der Saif blir irritabel, og vi forstår at det er et følsomt område for ham. Det observasjonelle ligger i at vi betrakter Saif hjemme i leiligheten hans, og observerer en privat scene som om vi var flue på veggen. Likevel registrerer vi at det er et kamera til stede, ettersom Saif henvender seg til fotografen og får svar fra henne som ikke er klippet bort fra lydbildet. Her er scenen intersubjektiv. Scenen kan likevel oppfattes som mer observasjonell enn intersubjektiv, og det kommer av at det er kjæresten som fører kamera. Det er ingen profesjonell journalist som invaderer leiligheten utenfra. Tilskueren er til stede i noe som må antas å være en hverdagslig situasjon, og selv om fotografen er med på å bringe samtalen videre, kan hun ikke sies å være direkte pådriver for handlingen som i *Opptegnelser fra en sommer* (Chronique d'un été, Morin og Rouch 1961). Tvert imot gjør det faktisk at fotografen tilhører Saifs privatsfære at scenen oppfattes som noe som ville skjedd uansett, som bare tilfeldigvis registreres av kamera. Likevel får scenen et refleksivt preg ettersom Saif stadig snakker om det å skulle dra til folkeregisteret og spore opp faren, som jo er filmens prosjekt. Filmen kommenterer altså sin egen tilblivelsesprosess, samtidig som den framstår som et uanstrengt observasjonelt produkt. Denne blandingen er særpreget for *Family* som dokumentarisk familieportrett. Gjennom å portrettere sin nære familie, portretterer filmskaperen også seg selv, og et gjennomgående trekk ved filmen er en stil som kombinerer det observasjonelle og det intersubjektive. Regissøren veksler mellom å være foran og bak kamera, og filmens representasjonssystem kommenterer seg selv og egen tilblivelse, samtidig som flue på veggen-effekten ivaretas. Denne kombinasjonen utgjør grunnlaget for *Familys* intime karakter.

Intersubjektivitet opptrer også i Michael Moores *Roger and Me* fra 1989, så vel som i Moores senere filmer.²⁴ Her opptrer regissøren selv intersubjektivt i bildet og er den som

²⁴ Det gjelder filmene *Fahrenheit 9/11* (Moore 2004) og *Bowling for Columbine* (Moore 2002). TV-serien *The Awful Truth* (Gianas og Moore 1999-2000) iscenesetter dessuten Moore på samme vis.

setter filmen i scene. Moore har sammen med Nick Broomfield og andre etablert en egen avart av personlig fortellerstil i dokumentarfilm. Disse filmene kan med Erik Barnouw kalles ”gerilja-dokumentarer” (Barnouw 1993:338-39), der regissøren selv opptrer i en slags hovedrolle, ofte på jakt etter et intervjuobjekt som skal konfronteres med et eller annet samfunnsspørsmål. Om filmskaperen finner objektet, er ikke avgjørende for om filmen blir til eller ikke. Broomfield får for eksempel aldri Margaret Thatcher i tale i sin film *Tracking down Maggie* (1994). Hva er det så som skiller *Family* fra en film som *Roger and me*? I begge tilfellene ser vi regissøren som fortellingens sentrum. Begge opptrer som etterforskere – Sami Saif ringer rundt og drar til slutt utenlands for å spore opp sin familie, Michael Moore fotfølger General Motors-sjefene. Men i *Family* får vi komme inn under huden på Saif, vi ser ham i intime situasjoner og i samspill med sine nærmeste. Rent bortsett fra de følelsesladete møtene med familien i Midtøsten når han endelig kommer dit, får vi se ham i hverdagslige scener sammen med vennene, i leiligheten, høre på private diskusjoner med kjæresten og så videre. Michael Moores film handler derimot ikke om Michael Moore, men om et forhold i samfunnet som Moore vil sette søkelys på. Regissørens person blir kun et verktøy i dette prosjektet. For hva vet vi om Moore etter å ha sett filmen? Ikke mye. Vi vet at han kommer fra småbyen Flint, at han opptrer brautende, at han ikke gir seg, og at han ikke frykter autoriteter. Men vi vet ikke mye mer om ham som menneske enn vi vet om en profilert utenrikskorrespondent, og hans forhold til sine objekter er av samme karakter, selv om Moore kan tillate seg friere spillerom for eksempel ved bruk av humor og personlig fortellerstil. Dette er en avgjørende forskjell. *Roger and me* er en politisk, agiterende film, der den intersubjektive formen blir et underholdende og effektivt redskap for filmens budskap. *Family* er et dokumentarisk familieportrett, som gjennom intimiseringsstrategier har som mål å få tilskuerne til å føle med karakterene i det som skjer, å leve seg inn i og sympatisere med det menneskelige dramaet som utspiller seg. Den er på samme tid observasjonell og intersubjektiv, et forhold som er nært knyttet til det intime.

Det intersubjektive i *Family* består ikke bare i at kamerautstyret vises eller at filmprosessen pekes på. I familiedokumentarene er spørsmålet om de involvertes samtykke alltid et moment, som ofte også inngår som et element i filmene. Et eksempel er her den motvillige faren i Alan Berliners *Nobody's Business* (1996), som gjentatte ganger protesterer mot sønnens filming med påstander om at ingen kan være interessert i hans liv, som ikke er noe spesielt. Slik også i *Souvenirs* (Cohen og Efrat 2006), hvor faren flere ganger prøver å forsikre seg om at spesielt fortrolige scener og utsagn ikke har kommet med på filmen. Anne Jerslev påpeker at i *Family* snus denne diskusjonen sjangerbevisst opp/ned, idet Sami Saif

iscenesetter seg selv som den motvillige part i sitt eget prosjekt i kringelen med Phie Ambo i første scene (Jerslev 2004). Saif setter her seg selv i objektets sted, og scenen er et typisk eksempel på hvordan filmen problematiserer forholdet mellom subjekt- og objektposisjoner.

3.2 Syntaktisk analysenivå

3.2.1 Dramaturgisk distanse

Subjekt- og objektposisjonene er i *Family* viklet inn i hverandre gjennom det faktum at samme person både forteller historien og visualiserer den gjennom sin tilstedeværelse på lerretet (på samme tid både er subjekt og objekt), og at det er hans kjæreste som fører kamera og er medregissør (og forrykker balansen mellom subjekt og objekt ytterligere). Det synes enkelt i utgangspunktet; *Familys* hovedperson er Sami Saif, og gjennom hele filmen er han det filmatiske bildets sentrum. Men *Familys* regissør er også Sami Saif, og han må dermed bestemme hvordan han skal arbeide med sin egen karakter i filmprosjektet. Det første valget han har tatt er å gjøre seg selv til en dramatisk figur. Valget av kjæresten Phie Ambo som fotograf og co-regissør er det andre avgjørende valget.

At Sami Saif gjør seg selv til en dramatisk figur, innebærer at dokumentarens råstoff er behandlet med dramaturgisk distanse. Det mest iøynefallende med *Family* er nemlig en konsekvent bruk av virkemidler vi først og fremst forbinder med fiksjonsfilmen. *Family* har høy filmkvalitet på bildene og bruker cinemascope gjennom store deler av filmen, ved siden av video i tettere scener. Filmene framstiller et klart, kronologisk handlingsforløp – et mysterium og en reise. Dette er utnyttet til fulle i filmen, som har en strengt dramaturgisk oppbygning med en tredelt struktur og to avgjørende vendepunkter.²⁵ Handlingen foregår først i Danmark, så i Yemen, og filmen kan dermed synes å være todelt i en hjemme-ute-struktur. Imidlertid er det fiksjonsfilmens klassiske treaktsmodell som er brukt: to avgjørende plotpunkter deler historien inn i tre selvstendige akter, der første akt presenterer og bygger ut et persongalleri og miljø, og lanserer en konflikt. I andre akt utbygges konflikten. Tredje akt tar konsekvensen av de avgjørende vendepunkter og etablerer en ny orden i forhold til startpunktet – ringen er sluttet (Dahl 2001:3).

Det første vendepunktet er gjennombruddet i etterforskningen hjemmefra da Saif oppnår telefonisk kontakt med familien i Yemen. Del en av filmen foregår altså i Danmark, og

²⁵ Både Jørn Schmidt (2003) og Anders Dahl (2001) har i artikler i det danske filmtidsskriftet Ekko påpekt at filmen har en tredelt struktur. Men der Dahl skisserer den samme strukturen som jeg gjør her, velger imidlertid Schmidt å dele filmen inn slik: 1. akt: Presentasjon av Sami Saif og forberedelser til ettersøkning. 2. akt: Ettersøkning, først per telefon, siden på reisen til Yemen. 3. akt: Sami Saif finner seg selv og sin halvbror i Yemen.

inneholder etablering av prosjektet, nøsting av tråder og skildring av hovedpersonens dagligliv hovedsakelig i parets leilighet, besøk ved folkeregisteret, før de nervepirrende telefonoppringningene finner sted der spenningen er til å ta og føle på. I ringescenene er Saif filmet forfra med røret i hånden. Vendepunktet inntreffer etter mange telefoner og mye ventetid, når Saif omsider kommer gjennom til en del av familien på telefon; en onkel og en fetter. Saif gråter, knytter neven og kjederøyker, og kamera vingler og gjenspeiler de opprivende følelsene, for så å vendes bort fra ham. Det hele avrundes med en scene sammen med kameraten Søren på loppemarked, der de finner en kikkert og gjør et godt kjøp. Scenen kan synes unødvendig i forhold til selve fortellingen, men veier opp den foregående, tunge sekvensen med en lett, humoristisk – slik også i overensstemmelse med hovedpersonens karakter. Det andre vendepunktet inntreffer etter 30 minutter og består av det følelsesladde møtet med halvbroren Walid i Yemen. Filmens del to innledes med et nærbilde av Saifs øyne, akkompagnert av en dirrende musikktoner. Det klippes til noe som likner en karavane i et sandlandskap, et bilde på reisen sørover. Et innklippsbilde av et glassmaleri kommer, en gjentakelse av et tidligere frampek. De plukkes så opp av slektninger i en bil, som sier at Saif likner svært på sin far. I bilen har de en samtale som utvikler seg i rasende fart, og spenner fra anklager fra onkelen i bilen om at Saif burde lett etter faren for lenge siden, via manglende forståelse for brorens selvmord, til den rørende erkjennelsen av at Saif har en stor familie som gleder seg til å se ham, spesielt en halvbror som er filmregissør og altså har samme yrke som Saif. I løpet av kort tid er de innom mange følelsesladde temaer, og turen avsluttes så med det mer prosaiske spørsmålet om Saif og Ambo vil ha noe å drikke. Vel tilbake på hotellet avtaler Saif med broren Walid å dra til hans familie. Vi får scener fra Yemen; gateliv, trafikk, varme, folk.²⁶ Det bygges opp til møtet med broren gjennom intensiverte gjentakelser av tidligere flashforwards. Selve møtet med broren og hans familie er et rørende øyeblikk hvor de to går mot hverandre og gir hverandre en lang klem. Herfra og ut består filmen av mange scener med den store familien i Yemen, og scener der de kommer nærmere hverandre gjennom samtaler og aktiviteter. Mot slutten av filmen har Saif altså funnet sin store familie, og en blanding av glade og vonde erfaringer gjør turen følelsesladet. Han treffer aldri faren, det nærmeste han kommer er å se bilder og film av ham samt høre historier om ham. Mett av inntrykk vil Saif etter hvert hjem. Vel hjemme ringer telefonen, og bildet går i svart. ”Hello, this is your dad speaking! Hvordan går det?” Vi ser Saif i bildet: ”Du taler dansk?!” (latter). Filmen er slutt.

²⁶ Beskrivelser som minner om Monica Csangos film *Evig din* (2005), som har tilsvarende partier fra gateliv i Bombay.

I tillegg til denne tredelte strukturen, bruker *Family* en dramaturgisk karaktertegning og filmatiske enkeltelementer som flashforwards, stemningsskapende orkestermusikk og symbolladete innklippsbilder. Til sammen spiller disse grepene på følelser og gjør at tilskueren lar seg rive med i filmens fortelling, som altså var formålet med intimiseringsstrategiene. Skymotivet er det mest framtrædende symbolske elementet. Det brukes positivt, som symboler for håp og utadvendte perspektiver, samt som en åpenbar referanse til farens yrke som pilot, men får også til tider et negativt innhold når skyene mørkner til himmelen. På lydsiden understrekes disse koblingene av de stadige opptakene av værmelding. Værmeldinger er viktige for piloter, men i filmen har de også en repetitiv funksjon som understreker dagliglivets rytme i Saifs liv i Danmark. Andre symbolske elementer er nærbilder av øyne og en katt. Fortelleren i *Family* er en allvitende forteller, som også kan gi oss små hint om hva som skal komme. Flashforwards fungerer her som visualisering av minner og som frampek. I begynnelsen sier Saif at han ikke kan huske sin barndom, bare i fragmenter. Uttalelsen etterfølges av en montasje av billedfragmenter, ispedd klipp fra kirkegården der broren Thomas ligger: filmplakaten til *E.T.* (Spielberg 1982), et innrammet maleri av et hus i en skog, en farget glassmosaikk, en telefon, en tom sofa filmet frontalt. Disse flashforwardsene er symbolske og spiller på erindring og minner, samtidig som de tjener en fortellermessig funksjon: de gir mystiske løfter, avdekker noe av historien på forhånd og gir hint om en avklaring lenger framme. De driver fortellingen framover og virker spennings- og stemningsskapende. Underveis i filmen repeteres de som små frampek, og i siste halvdel finner de etter hvert sin forklaring: telefonen viser til etterforskningens gjennombrudd og for øvrig en rekke telefonsamtaler vel ankommet i Yemen, pluss ikke minst sluttscenen der faren til Saif faktisk ringer ham hjemme i Danmark. Bildet av huset viser seg å henge på veggen hjemme hos Walid, og ledsager dessuten hans fortelling om en drøm han hadde om et hus fylt av familie der alle leker glad på plenen foran huset. Den tomme sofaen fylles etter hvert av en rekke glade, hoppende barn, Walids unger. De synger det kjente refrenget: "I am you, you are me, we are happy family", som i grunnen er en nøkkel til hele filmen og dens tema om arv og familieidentitet.

3.2.2 Kjærestens nærvær

Det andre avgjørende valget i filmen er at Saifs kjæreste fører kamera. Saif kunne hatt en profesjonell, ekstern fotograf, som for eksempel Monica Csango velger i sitt portrett av sin farmor i *Evig din* (2005), eller han kunne filmet selv, som Alan Berliner i *Nobody's Business*

(1996).²⁷ Men han velger kjæresten som fotograf, co-regissør og medvirkende. Dette grepet fører rent praktisk til at regissøren i større grad kan slippe kontrollen over selvframstillingen under opptak og konsentrere seg om å opptre mest mulig autentisk i de ulike scenene. Samtidig tilfører det at kjæresteforholdet inngår i filmen økt intensitet og utfordrer vante subjekt-objekt-posisjoner. Gjennom hele filmen er Ambos kamera på Saif. Flertallet av innstillingene er nærbilder av ansiktet hans, som er plassert midt i bildeflaten med øynene vendt rett mot kamera. Men kamera følger også hele kroppen hans når han beveger seg rundt; på kirkegården, planløst i leiligheten, utstrakt i en sofa, på fremmed land i Yemen. Denne fortrolige og tette kameraføringen og samspillet mellom kjærestene gjør at tilskueren raskt føler fortrolighet med Saif, som i tillegg har en utadventd og kontaktskapende personlighet. Han etableres som en humoristisk ung mann med selvironi og glimt i øyet, og den tragiske bakgrunnen hans står i skarp kontrast til dette. Saifs spøkefulle opptredener bidrar ellers til morsomme øyeblikk underveis i filmen, og etablerer en varm tone mellom særlig Saif og halvbroren Walid i Yemen, da spesielt gjennom en stadig tilbakevendende fleiping med og sammenlikning av hårfeste og pondus. De kroppslige familielikhetene er et sentralt tema i filmen, som stadig vender tilbake til slektskapet mellom de to gjennom scener der Saif prøver Walids parykk og så videre.

Phie Ambo selv er som regel bak kamera. Vi får et glimt av henne i tre korte scener; første gang filmet rett forfra når de begge sitter i bilen iført solbriller, deretter i speilet der hun filmer Saif når han vurderer hårfestet sitt, og siden i en scene rundt bordet hos familien i Yemen, der hun deltar i hennamaling. Disse glimtene etablerer ikke Ambo som person, det er det kameraføringen og samspillet med Saif som gjør. Hun gir Saif feedback, er hans samtalepartner når de ser på gamle bilder, og er den som svarer når han spør hva han skal gjøre nå. Hennes blikk definerer Saif. Phie Ambo sier selv i et intervju i Det Danske Filminstituts tidsskrift FILM om sin funksjon:

Hvis Samis projekt var at finde sin far, var mit projekt at finde ind til Sami. Men vi var også bevidst om, at hvis hovedpersonen hele tiden er i fuld kontrol, er det svært at invitere publikum indenfor. Det var min opgave at støtte Sami, når han havde brug for det, men jeg skulle også presse ham ud i situationer, hvor han mistede kontrollen. (Christensen 2001:4)

I rollen som medvirkende kjæreste fungerer Ambo som en hjelper og forløser, som tvinger Saif videre og får ham til å åpne seg. Hun får også en unik tilgang til øyeblikk som bare kan

²⁷ I *Evig din* er Bjørn Eivind Aarskog fra produksjonsselskapet Exposed fotograf. Aarskog filmet for øvrig også på *Alt om min far* (Benestad 2002).

festes til film én gang, som scenen i bilen der Saif møter slektninger for første gang, ved møtet mellom de to brødrene, og i samtale mellom dem hvor broren ved flere anledninger brister i gråt. Her spiller også det lille, unnselige kamerautstyret en viktig rolle. Underveis er det også tydelig at Ambos kamera skåner Saif og er hensynsfull rent praktisk. I scenen der Saif oppnår telefonkontakt med familien i Yemen, begynner han å gråte og klarer ikke å snakke. Kamera forblir påskrudd, men sveiper unna ham og lar ham komme seg. Det unnvikende kameraet som i denne situasjonen filmer en taus vegg, understreker kanskje mer effektivt spenningen og intensiteten i følelsene enn et fast kamera på en gråtende hovedperson ville gjort.

Badescenen, som også skildres aller først i denne oppgaven, er en sentral scene mellom de to. Den forekommer langt uti filmen, mot slutten av oppholdet i Yemen. Det er et sjeldent øyeblikk da det bare er de to på stranden (for øvrig et ekko av krangelen innledningsvis, da Saif ville på stranden – for ham et tilfluktssted fra alt familiært hodebry), på betryggende avstand fra den store, overstrømmende, men slitsomme arabiske familien. Her ser vi den karakteristiske blandingen av det observasjonelle og det intersubjektive komme til fullt uttrykk. Scenen har inntrykk av å ha kommet til liv totalt tilfeldig, som om de to snubler inn i den. En samtale i det virkelige liv forekommer gjerne på denne måten; ad assosiasjoner og tankesprang kommer man andre steder enn man hadde tenkt. De to snakker egentlig om at Saif er mett av inntrykk og vil hjem; ”Jeg orker ikke denne her egyptiske stilen, arabiske stilen, altså, jeg orker det ikke, jeg skal bare hjem og slappe av, se noe fjernsyn og ta det med ro” – noe som for øvrig er ytterst troverdig ettersom vi har sett ham gjøre nettopp dette tidligere i filmen. Men samtalen ender opp med å bli helt privat om parets framtid:

SS: ”Hvis de døde og de ville at de skulle adoptere barnene hans, ville du gjort det?” PA: ”Vi kan ikke adoptere et barn oss to, vi er ikke gift.” SS: ”Nei, men hvis vi så bliver det.” PA: ”Hvorfor spørger du mig ikke bare om vi skal have barn?” SS: ”Vil du have barn? Vil du have barn?” PA: ”Ikke endnu i hvert fall.” SS: ”Men måske på et tidspunkt, sammen med mig?” AA: ”På et tidspunkt så vil jeg gjerne have barn.” SS: ”Sammen med mig?”

Her setter Saif blikket rett i kamera, og dette er ekstremt effektivt som intimiseringsstrategi. Tilskueren inviteres direkte inn i scenen, og avstanden mellom filmens og betrakterens verden brytes ned.

3.2.3 Bildets universalitet

Ved å gjøre seg selv til en dramatisk figur og la kjæresten være fotograf og co-regissør, oppnår Sami Saif en distanse i bearbeidingen av råmaterialet. Distansen gjør det mulig å organisere filmen som om det hadde vært en fiksjonsfilm med fiktive rollefigurer, uten å bli blind for egen opptreden i den private livssituasjonen. Dette grepet hever materialet over det rent navlebeskuende. Gjennom en nøye kalkulert dramaturgisk oppbygning og etablering av karakterer, inviteres publikum med i et drama som framstår som spennende også for andre enn de involverte. Nærhetsstrategiene minsker likevel avstanden mellom filmen og dens publikum, og måten regissøren innskrives på i filmen gjennom kjærestens intersubjektive kamera og bruken av dramaturgiske grep gjør at sjansen er stor for at tilskueren lever seg inn i fortellingen. Filmens virkemidler spiller på følelser og opplevelser hos betrakteren. Bruken av nærhetsstrategier og de strategiske valgene i forhold til regissørens dramatiserte distanse og kjærestens filmende nærvær, lar denne i utgangspunktet private filmfortellingen romme noe allmenngyldig. Det legges vekt på innlevelse i hovedkarakterens situasjon, og tilskueren forføres av fortelleteknikkene, som for eksempel kan leses ut av følgende sitat fra en filmanmeldelse:

Når man mærker, at han helt ude fra fingerspidserne og indtil hjertets dybeste mørke kæmper sin eksistensielle kamp for at få sit liv og sin livshistorie til at hænge sammen, kan man som tilskuer næsten kun kapitulere og tage historien til sig. Den eksistensielle kamp bliver netop universell, fordi man får mulighed for at leve sig ind og lade sig rive med. (Vestergaard 2001)

Den i utgangspunktet private etterforskningen utvikles til den klassiske historien om en ung mann som drar ut i verden, gjennomlever store prøvelser, og vender hjem klokere på seg selv enn før, som en antikkens Odyssevs. Filmens røde tråd er dermed egentlig ikke jakten på faren, men Saifs eksistensielle utvikling og dannelsesprosess. Som en dramatisk figur i et episk familiedrama viser hovedpersonen utover seg selv og kan få betydning også i andres liv. Med Altmans begreper kan den grunnleggende syntaksen i *Family* bestemmes som denne dialektikken mellom det store, episke drama og den lille manns liv.

4: Iscenesatt nærvær i *Pappa och jag* (Linda Västrik 1998)

Linda Västrik vil i den 39 minutter lange *Pappa och jag*, som Sami Saif i *Family*, oppspore sin far som har vært fraværende fra hun var ganske liten. Å finne ham er derimot ingen kunst, han bor en kjøretur unna. Men da de møtes, og hun har stilt opp kameraet, sier han: ”Det är jo det grymma i vår situation, att vi vet inte väm som är far och dotter”. Og dette spørsmålet danner utgangspunktet for den ytre handlingen i filmen: Er Avo Västrik Linda Västriks biologiske far? I løpet av filmen overtaler Linda Västrik Avo Västrik til å ta en DNA-test, men resultatet fører ikke til noen avklaring i forhold til filmens konflikt. Idet resultatene kommer og viser at han etter all sannsynlighet er hennes far, ringer hun ham, men han betviler fortsatt resultatet og forlanger å få en original fra laboratoriet. Linda Västrik bryter sammen i gråt.

Pappa och jag er et dokumentarisk familieportrett innenfor et kortere format, og plasserer seg på flere måter innenfor en videokunsttradisjon. Linda Västrik defineres som kunstner i noen sammenhenger, som dokumentarist i andre, og er også utdannet innen både kunst og film.²⁸ Filmen *Pappa och jag* er derimot allment anerkjent som en dokumentarfilm gjennom sin sirkulasjon i dokumentarkretsløp som filmfestivaler, kinoer og presseoppslag.²⁹

4.1 Semantisk analysenivå

4.1.1 Intimiseringsstrategier

Mens det i *Family* jaktes på manglende brikker i Sami Saifs forhistorie, behandler *Pappa och jag* hvordan en fortidig hendelse innvirker på nåtiden (Jerslev 2004). Likevel deler de to filmene den familiære og eksistensielle tematikken, og benytter seg av nærhetsskapende strategier. Også i *Pappa och jag* har formidlingen av følelser forrang. Tilskueren berøres imidlertid ikke gjennom bruk av fiksjonsvirkemidler, stemningsskapende musikk og stilisering, men gjennom en rå og direkte formidling av en serie konfrontasjoner. Som dokumentarisk familieportrett tar også *Pappa och jag* for seg regissørens familiesfære, og opptakene er gjort hjemme hos de ulike involverte. Familiemedlemmene er direkte aktører, med Linda Västrik selv som både medvirkende, regissør og fotograf, med Albin Höglund på foto i enkelte scener. Ifølge Anne Jerslev er Albin Höglund er Linda Västriks kjæreste (Jerslev 2004:202), men dette forholdet inngår ikke i fortellingen som i *Family*. Vi hører ham kun si ett ord i løpet av filmen: ”Klart?” idet Linda og faren har avtalt å ta blodprøven, og

²⁸ At Even Benestad ble invitert som foredragsholder til Museet for samtidskunst i Oslo for å snakke om *Alt om min far* (05.02.2004), vitner også om utydelig skille her.

²⁹ Kunstfeltet har lenge vært preget av tanken om at noe er kunst idet det inngår i en kunstsammenheng.

parets relasjon preger ikke framstillingen for øvrig. Videre kommer det etter hvert fram at Linda Västrik har en søster, men dette forholdet dominerer heller ikke fortellingen. Dette viser at selv om Västrik i filmen blottstiller seg radikalt, holder hun bevisst andre deler av privatlivet unna. Overlagt utvelgelse i komposisjonen er gjennomgående i denne filmen.

Filmen tar kun i bruk reallyd, som i seg selv er et observasjonelt trekk, og har en rekke scener med observasjonelt islett. De er filmet med et lite, unnselig videokamera, noe som har innvirket på det observasjonelle uttrykket og på hvilke situasjoner regissøren har fått innpass i. For eksempel er det tvilsomt om faren hadde gått med på å la seg filme av et stort kamerateam idet han konfronteres med farskapsspørsmålet. Et annet eksempel er de fortrolige scenene mellom Linda Västrik og moren i del to av filmen. I en av disse møter vi både Västrik og moren i en ren observasjonell scene, der de er filmet i halvtotal idet de sitter ved hver sin side av et bord med hver sin kopp. I mellom dem står en blomsterbukett på bordet og et lyst vindu er på veggen bak, som gjør at omgivelsene rundt dem ellers faller i skygger. Her er kamera oppstilt og på avstand, mens personene inntar sine symmetriske plasser i billedflaten. I denne scenen sies det ikke mye, men lange partier med stillhet følges av at begge ser ned i bordflaten og tar hørbart på treverket. Motsatt det observasjonelle i *Family*, gir ikke denne scenen først og fremst et inntrykk av å ville speile en hel tilværelse, men er et konsentrert, ordløst utsnitt av et nært, men ikke ukomplisert forhold mellom mor og datter.

Det observasjonelle preget er kombinert med filmens mange intersubjektive scener. Västrik betror seg til kamera eller til det tekniske utstyret, for eksempel innledningsvis idet hun i voice-over forteller om hvordan hun som barn forgjeves forsøkte å komme i kontakt med sin far. Et annet eksempel er scenen der Västrik sender papirer til instituttet som skal foreta testen. Idet hun tenner en røyk, sier hun henvendt i kamera som i en videodagbok: "Det skal jag gå och posta nu." Den fotografiske stilen gjør utstrakt bruk av nærbilder som kuttet på utradisjonelt vis. Filmen tar ikke i bruk private fotografier, men konsentreres om en "her og nå"-effekt gjennom å rette oppmerksomheten mot den pågående filmprosessen. Kamera veksler mellom håndholdt og stativ, og et par ganger er selve kamerariggingen inkludert i filmen. I scenen der vi først ser Avo Västrik forfra, sittende i en sofa, stiller han for eksempel spørsmål om kameraet:

AV: Vad gör dom dottarna ved sidan där? LV: Vilka då dottrar? AV: Höger og vänster om det röda. LV: Det är... hur den här fungerar. AV: Den här, är det objektivet det eller sökaren? LV: Det är sökaren, själva okularet. AV: Jaha.

Fra første stund er arbeidet med kamera og det filmatiske inkludert i filmen. Kamera framstår flere ganger nærmest som en forlengelse av Västriks kropp, og filmen bærer dermed i høy grad preg av den performans og ”kroppslig forankrete erfaring” som Bill Nichols sier kjennetegner de nye dokumentarformene (Nichols 1994:1-16). I samme scene som ovenfor spør faren Linda Västrik ut om hvilken regissør hun liker best. Som i *Nobody's Business* (Berliner 1996) tar intervjuobjektet delvis over situasjonen, og som i *Family* utfordres her de kjente subjekt-objekt-posisjonene. ”Jag skulle kanskje först ställa dig nogra frågor,” sier faren. ”Jag vil också veta, väm jag svarar.”

Et eksempel på blanding av intersubjektivitet og observasjonisme finner vi i scenen i kjøkkenet hos moren. Moren går rundt i et overfylt kjøkken og foretar sine gjøremål, mens hun diskuterer med Västrik, som er off-screen og fører kamera. Som i den innledende krangelen i *Family* ser vi her en hjemlig scene hvor det hverdagslige, spontane uttrykket dominerer, til tross for at filmprosessen gjøres helt tydelig. Også scenene som er filmet i bilen, har et observasjonelt uttrykk hvor kameraet påtar seg rollen som betrakter. Men kombinasjonen mellom det observasjonelle og det intersubjektive er ikke av samme art som i *Family*, og fører da heller ikke til de samme resultater. Intimiseringsstrategiene går i en forstand for langt i denne filmen. Fraværet av tilleggslyd gjør at tilskueren kommer ubehagelig tett på framstillingen. Avstanden til publikum brytes også ned gjennom filmens intersubjektivitet, som nærmest konstant henviser til kameraet og den pågående prosessen. Hva så med regissørens avstand til filmen?

Filmen bruker interaktive strategier når regissøren intervjuer faren og moren, og når spørsmålene og kameraet fungerer som katalysatorer for framdriften. Den bruker refleksive strategier når regissøren henvender seg i kamera og i mange scener retter oppmerksomheten dirkte mot det filmatiske utstyret. Men det er det performative aspektet som dominerer framstillingen. Regissørens iscenesettelse av seg selv og sin egen smerte overskygger alle andre momenter i filmen. Den historiske referenten ute i verden er nærmest satt ut av spill – her er det regissørens indre verden som gjelder.

4.2 Syntaktisk analysenivå

Denne filmen innskriver regissøren på en annen måte enn *Family*. Västrik er uten tvil hovedpersonen, men i motsetning til Sami Saif er hun både foran og bak kamera – noen ganger også i løpet av en og samme kamerainnstilling. Filmen gir inntrykk av at regissøren på samme tid har kontroll og mangler kontroll. Det er et paradoks at de effektfulle, kaotiske og sterke filmbildene er strengt komponert av en person som både filmer og filmes. Ulikt *Family*,

som tar i bruk polert materiale og poetiske konstruksjoner, går Västriks film rett på sak uten omkringliggende effekter. Enkle tittelplakater med datering er det eneste som er lagt til, ellers brukes reallyd og lange sekvenser med stillhet. Slik minner den om en ”dogumentar” på flere måter, selv om den på andre måter representerer det stikk motsatte gjennom sitt preg av iscenesettelse og konstruksjon.³⁰ Bildene er konsekvent komponert slik at hoder kuttet, Västriks setter til tider fra seg kamera og er med inn i bildet, også på bilturer. Kameraføringen som helhet framstår som kaotisk, samtidig som den må være nøye planlagt. Kaoset speiler Västriks indre; betegnende sier hun i en scene at ”det känns som om jag inte finns. Allting släpper”.

4.2.1 Dramaturgisk bruddstruktur

Som i *Family* kan *Pappa och jag* sies å være strukturert i henhold til en dramaturgisk treaktsmodell som gir en distanse i utformingen. Likevel er denne strukturen i *Pappa och jag* av en helt annen, mer episodisk art, ettersom filmen består av en serie konfrontasjoner mellom Linda Västriks og faren Avo Västriks, av scener med Västriks og moren, og telefonsamtaler mellom alle de tre innbyrdes. Utover i filmen vil ikke faren være med på opptakene lenger (Høgel 2001), og den siste delen av filmen har ikke scener med ham, kun lydopptak fra telefonsamtaler. Filmene er spilt inn over en periode på over ett år, og fem ulike intervaller er markert med tekstplakater. Den ytre handlingen følger prosessen med å få foreldrene til å samarbeide om DNA-testingen, og filmene følger dermed en kronologisk handlingsrekke som i *Family*. I prologen ser vi et nærbilde av Linda Västriks som forteller at hun ikke har hatt kontakt med faren siden foreldrene skiltes da hun var fire år. I den første scenen etter fortekstene ser vi faren, sittende i en sofa med en A4-blokk på fanget og bena i kryss, filmet frontalt. Filmens kjerne kommer til syne i replikkutvekslingen mellom dem, der han altså etter hvert sier at han slett ikke vet om han er Västriks far – vendepunkt nummer en, og presentasjon av filmens konflikt.

I andre avsnitt av filmene, som ifølge tekstplakaten finner sted seks måneder senere, møter vi den tredje part i filmene, Linda Västriks mor, idet hun ser på opptaket av Avo Västriks. Moren og faren møter hverandre ikke i filmene, de snakker kun sammen pr. telefon, men det er umiddelbart tydelig at det ligger mye uoppgjort mellom foreldrene som de ikke er villige til å ta tak i. Moren framstår som datterens støtte gjennom filmene. Likevel stilles det spørsmål ved om hun har gjort det rette ved å la konflikten med faren ligge, og Västriks retter også sin

³⁰ Lars von Triers ”dogumentar”-manifest (Mikalsen 2002) utløste en rekke filmer som blant annet bruker reallyd, synlige klipp og på andre måter både framviser dokumentarprosessen og har et ønske om å ikke gripe inn overfor hendelsene foran kamera.

agresjon mot moren. Dette andre lengre partiet av filmen inneholder scener i morens bil og i hennes hjem, og i flere scener bringes moren ut av fatning av Västriks verbale angrep. Likevel bærer scenene med moren preg av fortrolighet mellom de to, og Västriks trøster moren etterpå når hun har fått henne oppbrakt. Andre avsnitt avsluttes med en opprivende telefonsamtale med faren, der alle tre diskuterer fordelingen av kostnader ved DNA-testen. Det hele trekker i langdrag, og ingen stoler på hverandre, verken i innleveringen av blodprøve eller i hvor kopiene av testresultatet skal sendes fra.

Det tredje avsnittet er kort, og kommer nye seks måneder senere. De neste bildene viser Västriks frontalt i telefonen, der hun sier resignert til faren at hun tar hele kostnaden ved testingen. "Klart?" hører vi en mannsstemme, altså kjæresten Albin Höglunds, så da røret er lagt på. "Alt är klart", sier Västriks.

Fjerde og nest siste intervall presenterer resultatet av testen, som kommer i en A4-konvolutt. Først ser vi Västriks alvorlig, omgitt av mørke. "Oj," sier hun da hun leser resultatet. Neste morgen ringer hun faren. Vi hører telefonlyd, og i bildet ser vi utsikten ut vinduet. Heller ikke dette bildet er symmetrisk komponert, men beskåret slik at vi ikke ser hele vinduet men en del av karmen over. Det klippes til Västriks filmet frontalt, sittende med konvolutten på fanget. Idet hun river den opp høres en skarp motorlyd utenfor, og hun reiser seg halvt opp og smeller igjen vinduet. Västriks leser opp ordlyden i brevet, som slår fast at Avo Västriks etter all sannsynlighet er hennes far. "Det va vel roligt", sier faren. "Ja, det kanskje va roligt," sier datteren. "Det hadde varit hämskt annars, tycker du inte det," sier faren. "Jag vet inte", svarer datteren. Etter at hun tok avgjørelsen om å betale hele testen selv for å få det gjort, har tonen fra henne vært spak og resignert. Vi ser Västriks i total, sitte og tenke og se ut av bildet.

I siste avsnitt snakker far og datter igjen på telefonen, nå er ikke Linda Västriks like spak. Faren forlanger utskrift direkte fra laben, kopien Västriks har sendt er ikke bevis godt nok for ham. Linda Västriks er her filmet i nærbilde, både topp og bunn av hodet faller utenfor. Hun avbryter ham stadig, sier at han sårer henne konstant, og da han prøver å protestere, blir det for mye for Västriks og hun avbryter samtalen ved å slå telefonrøret i bordet, banne og gråte: "Faen, du har sårad mig för livet! Jävlar! Faen vad lässen jag blir." Deretter ser vi henne oppløst i tårer. Denne telefonscenen skiller seg markant fra telefonscenene i *Family*, der kameraet beveger seg bort fra Saif når han gråter. I *Pappa och jag* viker ikke kamera unna, og det er ikke noe beskyttende filter foran Västriks, hennes smerte framstilles nakent og direkte. I en påfølgende telefonsamtale med moren, trøster moren Västriks og sier at dette er farens

skyld, ikke datterens, hun har jo resten av familien, tross alt. ”Ja...” sier Västriks så vidt. Bildet av det fortvilete, gråtkvalte ansiktet fryses, og filmen er slutt.

Selv om filmen til en viss grad altså har en treaktsstruktur med vendepunkter og en stigende dramatisk kurve, stopper likheten med fiksjonsfilmen her. *Pappa och jag* framstår nærmest som et vrengebilde på treaktsstrukturen, idet filmen sprenger og overskrider den. Filmen blir nemlig hengende i løse luften etter det andre vendepunktet, som ikke fører til noen løsning på konflikten, bare ytterligere desperasjon. Og der *Family* også bruker flashforwards, symbolske bilder, cinemascop-kvalitet på bildene og spesialkomponert filmmusikk som distanserende grep, framstiller *Pappa och jag* sitt tema og sine personer uten filter, i en mer rå og direkte videoform. Her er ingen tilleggsmusikk, symbolske innklippsbilder eller flashforwards. Billedflaten er gjennomført flat med bruk av vidvinkel, og påfallende fargeløs med et grått og brunt preg. Lys- og skygge-virkninger er også brukt, og nærbildene av personene er gjennomgående sterkt og usymmetrisk beskåret i billedflaten. I *Family* er karakterene bygd opp som dramatiske figurer. I *Pappa och jag*, derimot, kastes formelig karakterene i ansiktet på tilskueren heller enn å etableres dramaturgisk. Regissørens avstand til sin egen rollefigur synes ikke-eksisterende. Fortelleren føres gradvis ut i mangel på kontroll over materialet.

4.2.2 Regissørens nærvær

Både Sami Saif og Linda Västriks inntar kameralinsas sentrum i sine filmer, og må i kraft av å være regissører arbeide med seg selv som filmatiske karakterer samtidig. Begge utløser filmenes handling. Men der det i *Family* er forholdet mellom Sami Saif og Phie Ambo som driver handlingen framover og Ambos kamera som følger Saif overalt og tvinger ham videre, er det i *Pappa och jag* Västriks selv som opererer kamera, instruerer faren og setter opp rammene.³¹ Samtidig blottlegger hun sitt sjeleliv og bryter sammen foran det kameraet hun selv har stilt opp. Forholdet mellom subjekt og objekt er dermed av en langt mer sammenfallende karakter her. I motsetning til Sami Saifs dramatiske figur i *Family*, kan det synes som om Linda Västriks figur ikke er bearbeidet med samme dramaturgiske distanse. Målet kan synes å være å bli ett med framstillingen, å gå så nært som mulig. Spørsmålet blir dermed om regissøren bevarer kontrollen over produktet.

[...] she involves herself so personally in the film, that during the filming process she loses control over her material. Her anger, desperation and sorrow are present in every screening, and the film

³¹ Med unntak av enkelte scener der hun har hatt hjelp av Albin Höglund.

constantly “threatens” to come apart because of the director’s great personal despair. (Fischer, Kirstein og Kjærland 2000:12)

I løpet av filmprosessen mister hun kontrollen over materialet, sies det i dette sitatet fra en filmfestivalkatalog. Det framgår imidlertid ikke hvorvidt dette er en bevisst og kontrollert strategi. Anne Jerslev påpeker i sin analyse av *Pappa och jag* at tapet av kontroll er kontrollert: ”Det utfordrende ved denne ganske hysteriske film er, at den paradoksalt nok samtidig er veldig kontrollert og veldig gjennomtænkt” (Jerslev 2004). Hvordan iscenesettes regissørens tap av kontroll i filmen? Västriks kommer uheldig ut i mange av diskusjonene med faren, rett og slett fordi han forblir rolig, mens hun skriker og skjeller ham ut. Filmens stil underbygger dette: Linda Västriks faller ut av billedrammene, er plassert svært tett på kameraet, nede i et hjørne eller ute i siden. Allerede i første bilde ser vi denne karakteristiske beskjæringen av bilder. Västriks er i nærbilde og profil, og ser ut av bildet ned mot venstre. Noe av pannen og haken faller utenfor billedrammen, og etter hvert som hun snakker, også litt av nesen. Disharmoniske billedkomposisjoner som denne formidler filmens eksistensielle desperasjon. Västriks forteller nemlig at hun fra hun var liten skrev brev til faren, prøvde å ringe, og ville at han skulle ta kontakt med henne, uten noensinne å få svar. Far og mor ble skilt da hun var fire, og hun prøvde å få kontakt til hun var tolv, da gav hun opp etter et siste forsøk via bestefaren. Et annet eksempel på filmens betydningsfulle billedkomposisjon, er scenen der Västriks ringer moren fra farens leilighet, rett etter en opprivende diskusjon om farskap mellom far og datter. Vi hører et rabalder, og ser Västriks nedenfra og opp, i et nærbilde som er urolig fordi hun setter fra seg kamera, samt, må vi tro, den følelsesmessige påkjenningen. Hun tar av telefonrøret, og vi ser omtrent bare halsen hennes og de sakte håndbevegelesene. Når telefonsamtalen er i gang har bildet roet seg. Vi ser hele ansiktet til Västriks, fortsatt nedenfra og opp, bildeflaten er nesten fargeløs og noe forvrengt på grunn av bruken av vidvinkel, og hun beveger den høyre hånden mens hun snakker. Hun forteller sin mor at faren ikke vedkjenner seg farskapet og at dette er noe de må finne ut av. I løpet av samtalen ser vi med ett faren i bakgrunnen av bildet, liten på grunn av avstanden og bak Västriks hånd, han tenner lyset på badet og grer håret pertentlig og uanfektet foran speilet mens Linda Västriks hulket i telefonen. Når han er ferdig, slukker han omhyggelig lyset og lukker døren, gjemt bak Lindas hånd igjen. Kontrasten mellom det observasjonelle bildet av den rolige faren som utfører et alminnelig ritual i bakgrunnen mens datteren opptrer nærmest hysterisk og ukontrollert i telefonen rett foran kamera, gir et opprivende bilde av faren som svært kynisk.

Det brukes andre nærhetsskapende strategier her enn i *Family*, og de er tilsynelatende stikk motsatt. *Pappa och jag* iscenesetter intimitet i en svært direkte form. Skjeve komposisjoner gjør at tilskuer føler seg ille berørt, nærmest uvel ved å følge framstillingen. Fraværet av tillagt lyd og annen stilisering gjør framstillingen svært intens og konsentrert. *Pappa och jag* er en lukket film, som ikke gir spillerom for andre iscenesettelser enn regissørens.³²

4.2.3 Bildets sannhet

Pappa och jag tar i ytterste konsekvens opp forholdet mellom bilde og virkelighet. Denne problematikken berøres allerede i den innledende scenen der faren trekker farskapet i tvil. Linda Västrik sier at hun er sikker på at han er hennes far. Faren spør hva som gjør henne så sikker, og hun setter seg ned i sofaen til venstre for ham og peker inn i kameraet. Nå deler de billedflaten, i halvnært, bildet er akkurat skåret slik at toppen av hodene ikke er med, og så tett inntil i kantene at de kan falle ut av bildet både i siden og oppover, noe Linda Västrik også gjør i frustrasjon da faren prøver å legge armen rundt henne i løpet av samtalen. Samtalen dreier seg om familielikheter og muligheten for at kamera skal fortelle oss sannheten:

LV: Jag tycker du ska titta där, sånn, inn där (peker i kamera) AV: Frågar du mig nogon gång vad jag tycker? LV: Jag är inte intresserad av vad du tycker. AV: jamen vad är jag intresserad av då? LV: det skiter jag i. [...] LV: Jag skulle vilja at du koncentrerar dig der, på å ta reda på om jag är din dotter eller inte. AV: Där? (peker også inn i kamera) Där ser jag jo bara en lins. LV: Ja, men om du tittar inn där så kanske du kan titta på skärmen sänn och ta reda på om det är så eller inte.

Linda Västrik fortsetter med å si at de har samme ansiktsform, hår og tenner, og bretter ned genseren for å sammenlikne skulderfeste. Som i *Family* er den fysiske familielikheten et åpenbart tema. Men mens den der var kilde til munterhet og understreking av fellesskap, er det her en smertelig undertone: slektskapet skal bevises. Dessuten skal det bevises gjennom studier av det filmatiske bildet i etterkant. Linda Västrik kunne bedt faren sammenlikne skulderfestet der de sitter ved siden av hverandre, men hun insisterer på at sannheten om slektskapet først kan finnes idet de ser på opptaket etterpå. Her fungerer kamera som sannhetsvitne, og både den registrerende og den reflekterende komponenten ved det dokumentariske bildet er ivarettatt, jamfør John Corners definisjon av dokumentarfilmsjangeren (Corner 1996:2). Bildets indeksikalitet står altså sentralt også i

³² Det betyr derimot ikke at filmen ikke kan leses på ulike måter. Mottakelsen av filmen har variert fra støtteerklæringer til faren til forsvar av datteren.

denne filmen, men denne gangen i nåtidige utsnitt, ikke i foto fra fortiden. Det er ingen familiefotografier i *Pappa och jag*. De eneste bildene fra fortiden som tilskueren får se, er filmatiske bilder som allerede er tatt opp i løpet av filmprosessen, som opptaket av faren som spilles av foran moren i ettertid.

En annen scene inntreffer i bilen med moren. Her berører Västriks selv dette forholdet mellom bilde og eksistensiell sannhet. Hun og moren er filmet forfra mens moren kjører bil, Linda Västriks sitter til venstre med hodet vekselvis i og utenfor bildet. Ansiktet hennes er opplyst og forvrengt av smerte, og hun lukker stadig øynene idet hun snakker. ”Jag känner mig så jävla ensam, jag följer en känsla av att jag inte finns, jag blir galen. Allting släpper,” sier hun blant annet til moren. Stadig faller ansiktet utenfor billedrammen. Må Linda Västriks festes til film for å bli virkelig? Sammenfaller filmprosjektet med et eksistensielt identitetsprosjekt? Dette er store spørsmål som fungerer som filmens undertekst og grunnleggende syntaks, helt fra de innledende scenene hvor det insisteres på at svaret finnes i bildene, til de avsluttende scenene der faren trekker det endelige DNA-beviset i tvil. Hele veien insisterer filmen på sin sannhet, som finnes i de dokumentariske filmbildene. Og selv om de virker strengt dokumentariske, uten omkringliggende effekter, er dette også overlagt; fraværet av estetiske virkemidler er resultatet av streng komposisjon og bevissthet rundt det filmatiske uttrykket. Bildekomposisjonene skal gjenspeile kaotiske sinnstilstander i *Pappa och jag*, og forholdet mellom ytre og indre virkelighet er dermed en struktur i filmen. Filmkritiker, kurator og dokumentarfilmskaper Lars Movin sier det slik i en artikkel i katalogen til festivalen *Crossing Boundaries* i 2000: ”In a sense, ”Pappa och jag” can be considered as the ultimate consequence of that aspect of documentarism’s project, which has been defined as “Reality as seen through a temperament””. I Västriks film kan det ifølge Movin synes som om det er selve temperamentet som observerer virkeligheten, som blir gjenstand for analyse. I de strengt komponerte bildene brukes forvrengende vidvinkel og disharmoniske beskjæringer, og dette kan ses på som en lek med dokumentarfilmens konvensjoner om objektiv registrering (Høgel 2001).

Der *Family* ser utover og byr på store perspektiver, gir *Pappa och jag* en lukket, innestengt beskrivelse av en subjektiv virkelighetsoppfatning. Der *Family* også skildrer familietilhørighet, understrekes ensomheten i *Pappa och jag*: Linda Västriks søster er overhodet ikke med i filmen, og faren og morens versjoner av historien får ikke komme fram annet enn stykkevis og da sett gjennom regissørens bitre kamerasikte. De andre familiemedlemmenes tanker og følelser underordnes Linda Västriks altoverskyggende sorg,

usaklighet og sinne. *Family* framstår som en universell historie med allmenn gyldighet, *Pappa och jag* som punkter og utsnitt av et enkeltmenneskes opplevelse av personlig smerte.

5: Dobbel iscenesettelse i *Alt om min far* (Even Benestad 2002)

Da den kjente legen Esben Esther Pirelli Benestad kom ut av skapet som transvestitt, foregikk det på riksdekkende TV.³³ Etter hvert ble det mange intervjuer og medieopptredener. Da et produksjonsselskap ville lage en helaftens dokumentarfilm om faren, stoppet Even Benestad denne, og sa at hvis noen skulle lage film om faren, så skulle det være ham (Gjestad 2002:20). Det er altså en som kjenner Esben Esther Pirelli Benestad svært godt som har gitt seg i kast med å lage filmen om den kjente transvestitten – hans egen sønn.³⁴ *Alt om min far* er et dokumentarisk familieportrett som har det til felles med en lang rekke personlig pregete dokumentarfilmer at det tar for seg et ytre saksfelt. Ulike selvbiografiske dokumentarformer har tatt opp områder som homoseksualitet, rasisme og kvinners stilling, og brukt private fortellinger til å kjempe for minoriteters sak. *Alt om min far* problematiserer vante kjønnsoppfatninger, og dette er en tematikk som har vært mye framstilt på film, både i fiksjon og dokumentar. Både fordi emnet er kontroversielt og en viktig kampsak for de involverte, og sannsynligvis også fordi problematikken er visuelt spennende å avbilde på film. Dokumentareksempler er *100 % menneske* (Dalchow og Winterkjær 2005) og *7. himmel* (Strandberg 2003), fiksjonseksempler er *Hedwig and the Angry Inch* (Mitchell 2001) og *Alt om min mor* (Todo sobre mi madre, Almodóvar 1999).

Alt om min fars to store utfordringer er: hvordan skape nærhet til tilskueren, og hvordan strukturere filmen på en logisk måte?

5.1 Semantisk analysenivå

Allerede på filmplakaten til *Alt om min far* står det intime i forgrunnen, idet den avbilder en halvveis avkledd Benestad. Filmen inneholder da også flere scener med et intimt preg, som den dramatiserte scenen der Benestad omhyggelig tar på seg løsbryster, sminker seg og kler seg om til kvinne. Tematikken er svært privat, spesielt ettersom den inkluderer en hel familie og også berører en vond skilsmisse. Even Benestads mor velger av den grunn å ikke vise hele ansiktet sitt i filmen når hun blir intervjuet, kun øynene. *Alt om min fars* prosjekt er altså av utpreget intim karakter, faktisk kan filmens intime innhold skape avstand hos publikum i kraft

³³ I TV2-serien "En anelse rødt", som gikk på TV2 1993-94, ifølge www.dagbladet.no/magasinet/2002/02/15/3/313441.html

³⁴ Istedenfor å stadig skrive han/hun om Esben Esther Pirelli Benestad, vil jeg heretter referere til "han" der Benestad bærer mannskler og "hun" når Benestad er kledd som kvinne. Når jeg skriver om ham generelt, bruker jeg "han".

av å framstå som påtrengende privat. Hvilke nærhetsskapende strategier er brukt for å minske denne avstanden?

5.1.1 Intimiseringsstrategier

Som *Family* spiller *Alt om min far* på følelser, med spesialskrevet musikk og poetiske bilder.³⁵ Både regissøren og faren foretar førstepersonskommunikasjon ved å henvende seg i kamera. Samtidighetsfornemmelse og tetthet oppnås ved intersubjektivitet, hvor det gjøres oppmerksom på kameraets tilstedeværelse og den pågående prosessen. Stilen prioriterer nær- og halvbilder. Private foto fra fortiden integreres på en betydningsfull måte. I bruken av arkivmateriale skiller *Alt om min far* seg fra de to foregående filmene. *Pappa och jag* bruker, som vi har sett, ikke noe arkivmateriale. *Family* bruker fotografier, særlig av broren og faren, samt et 8mm-opptak av broren og en bryllupsvideo med korte glimt av den forsvunne faren. I *Alt om min far* er de private bildene en langt mer sentral ingrediens i filmen, i mer eller mindre kolorert og bearbeidet form. Denne bruken appellerer også til følelsene, drømmene og fantasien, og bygger bro over gapet mellom tilskueren og transvestittens verden. Familien Benestads fortid er rikt dokumentert av 8mm-film, med opptak av alt fra bilder av Esben Benestad som liten gutt, av bryllupet til Liv og Esben Benestad, og av barna Even og Elisabeth Benestad som små. Billedmaterialet er tvetydig: Idet bildene ble tatt, var farens kjønnsidentitet en hemmelighet. Med den viten om dette som vi som tilskuere besitter, får bildene et annet innhold. Vi ser for eksempel et filmopptak av faren som liten gutt, omgitt av en rekke damer iført kjoler, og han ser beundrende på dem. På lydsiden ledsages dette av Benestads stemme, som forteller om den første gangen han som gutt fikk utløsning ikledd kvinneklær. Filmen understreker denne hemmeligheten ved at flere av arkivbildene er bearbeidet. For eksempel vises vi et oppstilt familiebilde av familien på fire, før skilsmissen var et faktum. Benestad ser ut som en hvilken som helst staut familiefar, inntil kjole og leppestift ”skribles” utenpå bildet med rosa tusj.³⁶

Filmen kombinerer gjennomgående to kontrasterende stiler: på den ene siden det drømmeaktige, på den andre det dokumentariske reportasjepreget. Et eksempel er her hvordan den dramatiserte prologen i farger som framviser hovedpersonens indre liv og angst, settes opp mot en realisme-preget, praktisk svart-hvitt-scene der filmprosjektet settes i gang. Nettopp denne vekslingen mellom farger og svart/hvitt er gjennomgående i filmen. Det er i stor grad brukt farger på materiale fra fortiden og dramatiseringer av det indre liv, og svart/hvitt på nåtidsmaterialet, altså omvendt av hva vi er vant til. Det gir en dokumentarisk effekt i det

³⁵ Musikken er spesialskrevet til filmen av John Erik Kaada.

³⁶ Dette bildet finnes på oppgavens forside.

svart/hvite, mens det bearbejdet fortidsmaterialet ofte er kolorert i slørete, glorete farger og gir inntrykket av personlig hukommelse, visjoner og minner.

De underliggende konfliktlinjene er mange: mannlig versus kvinnelig, indre trang til selvrealisering versus ytre krav til familie, og offentlig framtrede versus opptrede på hjemmebane. Utstrakt kontrastbruk stiller disse motsetningene effektivt opp. Scenen i stua med skilsmisseoppgjøret etterfølges for eksempel av en offentlig boklansering. En scene som framstiller Esther Pirelli som utpreget kvinnelig, etterfølges av en scene der Esben Benestad trekker på seg kjeledressen og setter i gang med å mekke bil. Og helt i starten av omkleddningsscenen ser vi Benestad maskulint ta sit-ups på golvet, kun iført dametruse – en tydelig henvisning til den konstante spenningen mellom mannlig og kvinnelig. Ikke minst stilles far og sønn til stadighet opp som kontraster i billedbruken, aller tydeligst i avslutningsscenen. Utover i filmen treffer vi vekselvis både Esther Pirelli og Esben Benestad, omtrent som vi må anta at Benestad veksler mellom disse to i det daglige. Utover i filmen bygges konfliktene og diskusjonene mellom familiemedlemmene ut, og vi får et stadig dypere innblikk i hvordan familiemedlemmene rundt ham har håndtert situasjonen.

I den nevnte omkleddningsscenen kombineres flere intimiseringsstrategier. Det hele starter i hva vi må anta er rommet til Esben Esther Pirelli Benestad, og vi ser faren kun iført en dametruse. Sønnen er ikke i rommet. ”Kan du fortelle hva som skal skje nå,” spør fotograf Bjørn Eivind Aarskog off-screen. ”Ja, nå skal jeg skifte kjønnsuttrykk,” svarer Benestad, sittende på badekarkanten. Midt i forklaringen går døra opp, og Even Benestad kommer inn. Han gjør en grimase idet han ser faren halvnaken og lett henslengt. ”Michelangelo”, sier han, og alle ler. Her spilles det altså på at denne scenen er intim og privat også for sønnen, som blir pinlig berørt av å se faren sin slik. Sønnen inntar så rollen som instruktør, og vi skimter et kamerastativ i høyre hjørne. ”Vi må ta det step by step, sant, du sier sånn, nå gjør jeg det...”, instruerer Benestad sin far. Vi får se kamerateamet rigge til ledninger, og alle tre fotografene er etter hvert med i bildet. Selve omkleddningen skjer omhyggelig og sakte, etter instruksjonene fra regissøren. Scenen har herfra kun musikk, ingen snakking, og hele prosessen gjennomgås fra festing av brystinnlegg til sminking og ordning av parykk. Filmingen foregår mye via speilet. Scenen er tydelig dramatisert, men har likevel et observasjonelt preg. Stemningsskapende musikkbruk og prioritering av nærbilder, ofte av øyne og gjerne via et speil, er andre nærhetsskapende strategier i stilen. I likhet med i *Family* gjør slike elementer at tilskuer kan leve seg inn i handlingen og sympatisere med hovedpersonen. Fra første stund framstår også denne filmen som en pågående prosess, som noe som nærmest skapes her og nå.

De dramatiserte scenene i *Alt om min far* kan grupperes i to hovedvarianter. For det første har vi de imaginære scenene. Esben Benestad og siden Esther Pirelli syklende gjennom gatene, Esther Pirelli svevende over Grimstad og dansescenene.³⁷ Disse scenene visualiserer hovedpersonens indre liv. For det andre er de fleste av filmens nåtidige handlingsscener arrangert i større eller mindre grad. I disse scenene setter regissøren opp en situasjon som det er sannsynlig at ville forekommet, som omkledningsscenen, scenen hvor Esther Pirelli baker brød og scenen hvor hun handler klær sammen med Elsa Almås. De dramatiserte scenene gir et inntrykk av en hovedperson som liker å spille roller. *Alt om min far* hviler i stor grad på den portrettertes iscenesettelse av seg selv, som i mange tilfeller unnslipper regissørens.

5.2 Syntaktisk analysenivå

5.2.1 Stilisert dramaturgi

Ulikt *Family* og *Pappa och jag* er det i *Alt om min far* ikke noen ytre, kronologisk handling som filmen kan konstrueres langs, og filmen mangler i utgangspunktet derfor fortellermessig framdrift.³⁸ Følgelig krever materialet en viss stilisering for å ta form som film, og *Alt om min far* er en dokumentar med utstrakt bruk av estetiske virkemidler. Alan Berliners *Nobody's Business* (1996) har samme utgangspunkt som *Alt om min far*: et portrett av en far, der mangelen på fortellermessig framdrift i materialet er åpenbar. Berliner har løst dette ved å intervju ulike familiemedlemmer i tillegg til å sette opp en rekke konfrontasjoner med sin far direkte, og sette dette sammen med arkivmateriale. Even Benestad er tydelig inspirert av Berliners måte å konstruere filmen på, og legger selv ikke skjul på at han har brukt filmen som et forbilde i sin egen produksjon.³⁹ *Alt om min far* er organisert rundt nåtidsopptak av intervjusituasjoner og konfrontasjoner i svart-hvitt, og arkivmateriale og dramatiserte scener i farger.

5.2.2 Regissørens nærvær

Regissøren innskrives annerledes her enn i *Family* og *Pappa och jag*. I *Alt om min far* setter regissøren Even Benestad seg fore å portrettere faren, ikke seg selv, samtidig som han skal bevare sin egen integritet. Sønner trer foran og bak kamera gjennom hele filmen.

Utgangspunktet er hele tiden portrettet av faren, men *Alt om min far* portretterer også i stor

³⁷ I opptak til svevescenen ble Esther Pirelli heist opp med heisekran over Grimstad på 17. mai, for at det skulle være mye folk under (ifølge Even Benestad, under foredrag på Museet for samtidskunst i Oslo 05.02.2004).

³⁸ I Ulrik Eriksens hovedoppgave *Virkelige inntrykk – en studie av dokumentarfilmens form* (2003) etableres det et skille mellom det han kaller "tilstedeværende dokumentarer" og "avstandsdokumentarer", etter hvorvidt filmene viser et opptak av et handlingsforløp som har hendt eller ikke. Her skiller *Alt om min far* seg fra de to foregående, ettersom kamera ikke har fulgt noe som har hendt, men skal gjengi et familieforhold.

³⁹ Ifølge Even Benestad, under foredrag på Museet for samtidskunst i Oslo 05.02.2004.

grad en hel familie og de innbyrdes posisjonene i denne. Sønnen problematiserer dermed aktivt sin egen rolle og det gjøres tydelig at det er versjonen fra hans ståsted i familien som presenteres. Slik kommer sønnen tydeligere og tydeligere fram og blir etter hvert en likeverdig hovedperson med faren, via portretteringen. Fra å befinne seg bak kamera og forholde seg til sitt objekt, inntar subjektet altså mer og mer scenen og blir selv objekt for framstillingen.

Even Benestad filmer selv, og har med en venn som medfotograf. De filmer begge med DV-kamera (video). Produsenten er dessuten filmfotograf på settet.⁴⁰ Som i *Family* kombineres altså filmbilder med videoopptak. Denne arbeidsdelingen blir vi naturlig satt inn i ettersom innspillingsprosessen ikke legges skjul på, og den er gjennomgående med som en integrert del av filmen. I en tidlig scene rett etter prologen ser vi Even Benestad komme med ledninger og utstyr, og faren kommer ut og er oppspilt over at filmingen endelig skal starte. I en annen scene, der far og sønn snakker sammen om det å akseptere at ens far er transvestitt, er Even Benestad først bak kamera. Idet samtalen går over i en opphetet diskusjon, legger han fra seg kamera og gir tegn til Strandberg om å fortsette å filme. Slik ser vi plutselig sønnens person også med i diskusjonen, med kropp og ikke bare stemme, og han kan konsentrere seg om sine egne argumenter og posisjon i meningsutvekslingen heller enn å få gode bilder. Han er som filmskaper bevisst at dette er i ferd med å bli en verdifull scene, og ved å overlate kamera til medfotografen gjør han et grep som bevarer det autentiske ved situasjonen.

Filmens dramatiske kurve følger intensiteten i konfrontasjoner mellom familiemedlemmene, fra etablering av karakterer og gjennom opptrapping av konflikt. De ulike familiemedlemmene introduseres ved hjelp av tittelplakater: "Min far", "Min mor", "Min søster", "Min stemor". Even Benestad selv er den i familien som ikke presenteres på denne måten. Her viser Benestad oss tidlig en oversikt over filmens rollegalleri, som også Alan Berliner gjorde det i *Nobody's Business* (1996).⁴¹ Gjennom disse presentasjonene av rollegalleriet kommer de andre familiemedlemmenes versjon av historien fram på et tidlig tidspunkt, og konfliktstoffet blir fort tydelig.

Sønnen introduseres altså først i kraft av rollen som filmskaper, både som fotograf i bildet sammen med utstyr og som bakmann for dramatiserte og stiliserte scener. Som regissør er han den som trekker i trådene, legger til rette og setter sammen bitene. Stiliseringsgrepene nevnt ovenfor lar ham opprettholde distansen til sine karakterer, og ordne dem kunstnerisk i

⁴⁰ Produsent er Bjørn Eivind Aarskog fra produksjonsselskapet Exposed, venn og medfotograf er Steffan Strandberg, forøvrig regissør av dokumentaren *7. himmel* (2003).

⁴¹ – og forøvrig også Quentin Tarantino i fiksjonsfilmen *Reservoir Dogs* (1992).

filmen, som Saif i *Family*. Som regissør er Benestad derimot ikke alltid synlig i kroppslig forstand, og har også en annen funksjon: Instruktørens. Det er han som arrangerer scenene, som intervjuer og sier hvordan faren bør opptre foran kamera når han skal kle seg om. I mange av disse scenene vises han etter hvert, og går foran kamera, som Linda Västrik i *Pappa och jag*. Når Benestad er bak kamera, hører vi noen ganger også stemmen hans, og de han snakker med forholder seg til ham – som til Phie Ambo i *Family*. Foran kamera inngår han i familierelasjonen som den konfronterende sønn, som når sitt klimaks i sluttscenen. Her inntar han omsider en slags hovedrolle på linje med regissørene i *Family* og *Pappa och jag*.

5.2.3 Farens nærvær

I en av de første scenene i *Alt om min far* ser vi alt kamerautstyret settes i stand, og faren dukke opp, litt oppøst og ivrig etter at filmingen endelig skal komme i gang, før han sier; ”da går jeg på jobb”. ”Skal du på jobb?” spør sønnen. ”Nei, men jeg kan jo gå på jobb for det”, sier faren, og vi forstår at han gjør det for filmen sin del. Allerede her dannes et bilde av en filmatisk hovedperson som i stor grad tar regi selv. Tidlig i filmen slår Even Benestad fast motsetningsforholdet mellom ham og faren, og forteller til kamera i en videodagboklignende uttalelse: ”Det som på en måte blir min kamp med pappa, det er at jeg tror ikke han vil at jeg skal fortelle hvordan min verden er og hvordan jeg oppfatter hans verden, jeg tror at han vil trumfe igjennom sin verden og fortelle at det er han som har rett tross alt.”

Esben Esther Pirelli Benestad inntar som sønnen en tvetydig posisjon midt mellom subjekt og objekt. Farens budskap og hensikt med å være med i filmen er å formidle hvordan hans legning er nært forbundet med hans identitet. Det å stå fram som transvestitt er en kampsak for ham. ”Jeg vil bruke den tiden jeg har til å kjempe for det uvanlige menneskets rett til å være uvanlig”, sier faren mot slutten av filmen. Even Benestad lager imidlertid filmen fra sitt ståsted, om hvilke smertefulle konsekvenser det får for den nære familien når faren velger å realisere seg selv og leve ut sin seksualitet, og om den stadig pågående maktkampen med faren. Det vi har her, er altså to ulike agendaer som kolliderer.

Faren uttrykker seg til en viss grad i de dramatiserte scenene, men disse er stort sett under regissørens kontroll. Det er særlig i intervjuscenene faren iscenesetter seg. Intervjusituasjonene står sentralt i filmen, og de gir inntrykk av å ha foregått høyst frivillig, ikke motvillig som i *Pappa och jag*. Familien Benestad er en utpreget verbal familie, som tydelig er lett å få i snakk, men som samtidig er vanskelig å få til å slippe maskene. Produsenten (BEAA) og regissøren (EB) fortalte i et intervju i filmbransjebladet Rushprint om prosessen:

BEAA: Esben Esther og Elsa var så profesjonelle at det ble et problem. EB: For meg var det viktig at filmen skulle handle om hele familien, om kommunikasjon og kommunikasjonssvikt. Løsningen ble å kaste Digi Beta-kameraet og erstatte det med et lite kamera og en ekstra videofotograf. Når vi begynte på den virkelige filmen, ble kamera aldri slått av. Pappa fikk ikke snakke til meg, uten at det sto på. Lydmannen tok også opp alle de uformelle samtalene – for alltid var det slik at intervjuene ”falt” når kamera gikk. Jeg brukte disse situasjonene til å trigge følelsene, for så å fange opp eksplosjonene som kom etterpå (Bjørneboe 2002).

Intervjuscenene gir inntrykk av å ha blitt til naturlig og dokumentert etter hvert som de utviklet seg, i en kombinasjon av observasjonalisme og intersubjektivitet. Det faktum at både Even Benestad og medfotografen hadde hvert sitt videokamera gjorde at idet Even havnet i en opphetet diskusjon med faren, kunne han legge fra seg kameraet og gi tegn til Strandberg om å begynne å filme situasjonen.⁴²

Anne Jerslev påpeker at Even Benestad i *Alt om min far* får kropp og mæle på en spesiell måte: Han er den som intervjuer og argumenterer med faren og den som setter filmen i scene. Men han blir også satt i scene som filmende, og i intervjulignende betroelser til kameraet reflekterer han over prosessen og hensikten med filmen, som er en annen enn farens. Han understreker dermed at filmprosjektet ikke bare handler om å forstå en historie om en barndom med en transvestitt-far, men at det også dreier seg om en fortsatt gjennomspilning av en maktrelasjon far/sønn (Jerslev 2004). Even Benestad posisjonerer seg selv overfor faren og bruker denne posisjonen som ordnende prinsipp i filmen. Konflikten mellom far og sønn og dialektikken i forholdet mellom subjekt og objekt i filmen utgjør *Alt om min fars* bestemmende syntaks. Dette forholdet gjennomgår flere faser som bygges opp gradvis gjennom filmens scener. Jeg vil framheve noen.

5.2.4 Far/sønn-portrettet

Den første scenen, introduksjonsscenen med utstyret og kamerateamet, er beskrevet ovenfor. Sønnen inntar altså her regissørens rolle, praktisk, teknisk og med en humoristisk undertone. Som et medlem i et filmcrew er han ikke en gang spesielt i forgrunnen foreløpig. Men scenen har også en dagbokslignende betroelse fra sønnen, der han sier at han føler seg armert med kamera. Det er like fullt regissøren som avbildes med sitt team, mer enn sønnen.

Den andre scenen jeg vil framheve blir dermed en kontrast til denne. I omklledningsscenen møter vi først også sønnen i rollen som regissør, men denne går over i en

⁴² Ifølge Even Benestad, under foredrag på Museet for samtidskunst i Oslo 05.02.2004.

innstilling der sønnen konfronterer sin far, og han endrer dermed midlertidig posisjon i filmen fra subjekt til objekt. Vi får inntrykk av at scenen er innspilt i forbindelse med omklledningsscenen som nettopp ble påbegynt, ettersom faren sitter i morgenkåpe når han snakker. Kameraet er først innstilt på Even Benestad. Den filmende produsenten står i bildet, uten at vi ser hodet hans. Det må altså være den tredje fotografen som filmer, og hele situasjonen bærer preg av pause i kameraarbeidet. I denne scenen stiller for første gang i filmen sønnen sin far svært direkte spørsmål, antakelig foranlediget av omklledningsscenen ("skulle du ønske at du også kunne gå naken som kvinne?"), og han gjør det mens han selv er i bildet. Bildene veksler mellom halvtotaller av far og sønn, som gradvis går tettere inn på ansiktene. "Jeg har en far som kler seg som kvinne," sier Even Benestad. "Du kan ikke bli kvinne for meg". Faren kvitterer med: "Men hvis du skal forholde deg til meg, så kan du ikke bruke bare din egen erfaring. [...] Du kan gjøre det, men da forteller du din historie. Og da kan det på noen områder bli en litt sørgelig historie for meg." Her oppsummeres hele filmen i et nøtteskall; de to sterke personlighetene som står steilt mot hverandre og har hver sin historie de vil formidle, og den pågående tautrekkingen mellom dem. De iscenesetter seg selv på hver sin side. Kamerabruken speiler dette effektivt i sin kjappe fram-og-tilbake-filming av de to etter hvert som de smeller verbalt mot hverandre.

Så, i svart/hvitt-scenen der Elsa Almås – farens nye kone – og Esther Pirelli drar på shopping, møter vi en ny side av forholdet mellom far og sønn, nemlig forholdet mellom Even Benestad og Esther Pirelli. Her er Even Benestad først ikke med i handlingen, vi ser de to damene prøve klær og få hjelp av en ekspeditrise i butikken. Heller ikke på lydsiden hører vi noe til sønnen. Inn og ut av prøverom, og av og på med klær. Esther Pirelli finner fram en kam og stiller seg foran speilet for å ordne seg på håret. "Du er ganske dollete syns jeg pappa", hører vi plutselig stemmen til sønnen si, og vi skjønner at dette er det han som filmer. "At jeg er veldig...?" spør faren. "Dollete!" "Ja! Ja jeg liker å dolle meg," sier faren og smiler mot sønnens plass utenfor bildet, "jeg liker å jåle meg også jeg". I neste innstilling er Even Benestad med i bildet, med kamera over skulderen, siktet rett inn mot faren. "Du speiler deg liksom... hvert minutt ser du deg i speilet," fortsetter sønnen mens han følger etter faren og filmer. "Å ja, det kan du tro," smiler faren nå med ryggen til. Scenen er over. Dette er en liten, men verdifull scene. Her smelter regissørrollen og sønnerollen til Even Benestad sammen på en tett og intim måte, og det skiftes umerkelig mellom subjekt- og objektposisjoner. Sønnen er tekniker med all mulig tydelighet der han henger på med kamera. De spøkefulle kommentarene til faren vitner imidlertid om en fortrolighet og en nærhet som vi ikke har sett så langt i filmen, noe også farens glade reaksjon viser. I tillegg kaller sønnen sin far "pappa",

selv om Esther Pirelli er kledd som kvinne og dessuten rett før korrigerer ekspeditrisen som omtaler sin kunde som ”han”. Dette øyeblikket er kanskje mer nakent og intimt enn selve omklledningsscenen, fordi vi her får se naturlig samspill mellom far og sønn, et øyeblikk fanget opp av medfotografens kamera.⁴³

Even Benestad har nå beveget seg fra å være tekniker og regissør, via den konfronterende sønn, til en sammensmelting av de to rollene. I den neste scenen jeg vil nevne utvikles forholdet mellom far og sønn ytterligere. Scenen innledes uten Even til stede, i bilen med den filmende produsent (høres kun off-screen). Esther Pirelli kjører, og scenen bærer preg av bevegelsene i bilen, både med skrå nærbilder av ansiktet til Esther Pirelli og filming via speilet. Esther Pirelli forteller om bakgrunnen for det møtet de er på vei til i søsterens leilighet: Faren er bekymret for at filmen dreier seg for mye om skilsmissen, og ikke om de 16 årene som har gått etter den. Det er altså tydelig at det skal tas et oppgjør med skilsmisseproblematikken. Bilen stopper, de går ut, og vi følger Esther Pirelli hele veien inn i leiligheten der Even Benestad allerede er på plass. De gir hverandre en klem, og vi hører søsteren si at hun må lage seg noe mat først, implisitt: før scenen skal begynne. De blir enige om at det er best at de sitter i stuen. Even Benestad er altså her igjen i rollen som regissør av en scene, men vi har allerede oppfattet at hans rolle som sønn er blant temaene som skal tas opp her. Esther Pirelli ber om unnskyldning for hvordan skilsmissen har artet seg. Tilskueren skjønner at denne unnskyldningen har ikke kommet før nå, og at filmprosjektet fungerer som pådriver for kommunikasjonen i familien. Samtalen inkluderer først bare Esther Pirelli og Elisabeth Benestad helt til Esther Pirelli spør, ”og du da Even, hva trenger du? [...] Du har jo vært ganske pågående på de vonde tingene.” ”Hva tenker du på da,” spør sønnen. Esther Pirelli himler med øynene og vi forstår at sønnen nok har vært mer pågående i intervjusituasjonene enn vi så langt har fått se. Dessuten påtar han seg her nærmest en journalistrolle, med å stille det utdypende spørsmålet ”hva tenker du på da?” for å få det klart og tydelig i filmen, selv om det nok er noe han vet selv. Han sier videre at han tror at konflikten står, helt til den er ordentlig bearbeidet, og at det er lettvinnt av faren å bare si ”unnskyld, men jeg var maktesløs”, og så gå videre til sin misjon der ute – som offentlig transvestitt. Scenen endes med foruroligende, dirrende lydeffekt, og bilde av farens ene øye tett på i farger – med sønnen inni.

⁴³ Dette viser verdien av å ha flere kamera på til enhver tid i slike filmer. I *Alt om min far* var dette et helt nødvendig grep, også fordi personene var utpreget verbale og profesjonelle på kommunikasjon (Bjørneboe 2002: 16). Slike innspillingssituasjoner fører til timevis med opptak, men midt i alt dette kan filmens viktigste øyeblikk begynne seg. Dette er karakteristisk for dokumentarfilmproduksjoner generelt, og kanskje i enda større grad i familiedokumentarene ettersom mye handler om å få de medvirkende til å miste maskene.

Scenene jeg har gjennomgått tegner en stigende dramatisk kurve. Fra den lette, litt oppglødde stemningen i innledningsscenen utenfor huset, har situasjonen nå blitt nærmest ubehagelig anspent. Sønnen har blitt mer og mer aktiv og synlig, og pågående overfor faren og det han gjorde i fortiden. Likevel er små, tette scener som shoppingsscenen uunnværlige for inntrykket av at far og sønn står hverandre nært, tross motsetningene. Filmen bygger opp mot et siste klimaks, nemlig avslutningsscenen med navnet ”Siste konfrontasjon”.⁴⁴ Den innledes med dansescenen i farger utenfor huset i kveldsmørket der Esben Benestad danser med Esther Pirelli. Det klippes til en tankefull Even Benestad, alvorlig med hånda foran munnen, hodet i høyre hjørne av et skyggelagt bilde, nært utsnitt i farger. Så kommer et nytt klipp, nå til et øyeutsnitt av faren i farger. Motsetningen mellom far og sønn tegnes effektivt opp. Så kommer selve konfrontasjonen i svart/hvitt. I første bilde her sitter faren i høyre hjørne på en stol med armene korslagt. Vi ser hele kroppen. Sønnen står til venstre i bildet, vi ser mellompartiet av kroppen, ikke hodet, med kamera på stativ, som han har hendene på og holder på å stille inn. Kamerastativet siktes inn på faren, som ikke står langt unna. Faktisk står han så tett inntil faren at i begynnelsen er stativet mellom beina på faren. Idet Even Benestad er ferdig med å stille inn, flytter han stativet litt bakover, men ikke mye. Her er det nærliggende å assosiere kamera med et våpen, jamfør glimtet av Even Benestad innledningsvis i filmen der han sier: ”Jeg føler meg veldig *armert*, jeg, med kamera”, og vi får en innstilling som ser ut som et usedvanlig fadermord. ”Det er lenge siden jeg sluttet å forsvare mine valg,” begynner faren. Idet han sier at hans sønn ikke har rett til å bestemme hvordan han skal forvalte sitt liv, får vi et slørete reaksjonsbilde av sønnens nakne ansikt uten brillene han vanligvis har på, ”du har selvfølgelig rett til å si hva du mener om det”, legger han til, ”ja det har jeg definitivt”, sier Even Benestad. Denne gangen lar han seg ikke overdøve av den iscenesettende faren, men går på og gjentar flere ganger at det er hans rett. Kamera slipper ikke den pågående sønnen. De må gi seg fordi telefonen ringer, men filmen spoler bare over lyden av telefonsamtalen og fortsetter direkte, uten klipp. Kamera sveipes fram og tilbake mellom de to hovedpersonene, mens Even Benestads oppsatte kamera på stativ står værfast imellom dem i bildet og blir et effektivt symbol for hele filmen, der filmprosjektet står imellom far og sønn der de sitter på hver sin ytterkant. Her er vi ved et nytt sted i relasjonen mellom subjekt og objekt; regissøren er ikke lenger regissør, men medvirkende, og inntar sin likeverdige plass ved siden av det andre objektet i filmen. Det sønnen sier, er at han ikke klarer å se Esther Pirelli som sin far. ”Du må forstå at jeg hele tiden må prøve å se igjennom, og det blir vanskeligere og vanskeligere pappa, fordi stemmen

⁴⁴ Dette er en tittel som brukes i dvd-utgavens inndeling av scener.

forandrer seg, alt dette her...” Først ser vi ansiktene, så kun utsnitt av ansiktene med vekt på øyepartiet. ”Jeg skal gjennomføre mitt livsprosjekt, å tale det uvanlige menneskets sak, mot flertallets tyranni,” sier faren, og fortsetter med å si at han ikke kan gi noen garanti for at mannen i ham på sikt ikke skal forsvinne helt. Her får vi et par innklippsbilder i farger, av ansiktene til de to. Så kommer et forløsende spørsmål fra fotografen off-screen: ”Vil du at Even skal rive seg løs fra deg som farsfigur, er det det du mener egentlig?” Da synes masken til faren å falle helt; han svelger tungt, avbryter seg selv underveis, stemmen brister og øynene er lukket:

Jeg håper jo at noe av meg bor i han, og er blitt lagt inn der, akkurat som jeg kan føle at... akkurat som jeg føler at mye av min far bor i meg, det ønsker jeg. Jeg ønsker samtidig at han skal være uavhengig av meg, for jeg blir jo borte en gang i alle fall, og forhåpentlig så blir jeg borte lenge før han blir borte.

Underveis i utsagnet får vi ham fra den andre vinkelen i farger, noe som gjør at han dermed ser eldre ut – hudens leverflekker kommer fram i fargebildet, og furer og rynker avtegnes også tydelig. Dette understreker ordene om forgjengelighet, og Barthes’ begrep om bildets temporalitet beskriver godt hvordan det fastfryste bildet her fungerer (Barthes [1980] 2001). Videre lyssettes hodet slik at bakgrunnen blir helt hvit, herfra klippes det til sønnen som har hodet i mørke skygger med hånda foran munnen. Faren blir nesten en guddommelig, men sørgelig skikkelse i det hvite, som en sterk kontrast til sin dystre sønn i dype tanker. Faren sukker tungt, tørker tårene, sønnen ser ned, og bildet fryses. Så kommer musikk og en overgang til fargemateriale fra fortida; en gutt smører seg inn med barberskum, kamera beveger seg langsomt til venstre og oppover og avslører en far i kvinnesminke som smiler og ser på sin sønn, og ser i kamera og løfter glasset til en skål.

Rulleteksten kommer, med noen avsluttende scener fra den samme situasjonen. Faren sier: ”Kan vi gjøre noe annet nå?” Lettelsen i rommet er til å ta og føle på. Hele kamerateamet reiser seg opp, løsner på alt og fikler på kameraene, og medfotografen sier: ”det var et godt intervju”. ”Ja” sier produsenten. ”Det syns jeg også”, sier Esben Benestad. ”Og jeg gjorde meg ikke til,” legger han til, en tydelig henvisning til iscenesettelsen han har foretatt tidligere i filmen. Så vandrer de ulike litt rundt omkring, faren bærer på noen aviser som skal kastes, sønnen kommer og ler litt. Han spør: ”Går det bra?” og gir faren en klem. Vi hører begge svelge tungt, og kamera zoomer inn på dem – den observasjonelle scenen er en gevinst av at kamera fortsatt står på. Scenen speiler i en forstand filmens begynnelse, der teamet kommer med utstyret og skal i gang med filmen. Kamera og ledninger er en integrert del av

filmen, og har vært med hele veien. Når filmen nå er over, er den likevel på et helt annet sted enn da den begynte. Sluttscenen er mest av alt et sterkt far/sønn-portrett, hvor den doble iscenesettelsen er satt ut av spill. Den gir gjenklang av scenene mellom bror og halvbror i *Family* og mor og datter i *Pappa och jag*. Men den familiære samhørigheten som tilskueren kan føle finnes her, er den som mangler i *Pappa och jag*, og som *Family* representerer et håp om.

6: Avslutning

”Hvornår er man blot medvirkende med de interesser, længsler og behov, der gør én til den, man er? Hvornår er man instruktør, der kender midler og mål? Og er det muligt at være begge dele på samme tid?” (Høgel 2001)

I det dokumentariske familieportrettet kan dobbeltrollen som nærværende medvirkende og iscenesettende regissør forvaltes på mange måter. Ifølge Jacob Høgel, som er sitert ovenfor, er det hvordan filmen håndterer denne utfordringen som avgjør om filmen blir vellykket eller ikke. I artikkelen ”Nærvær og distance” i det danske filmtidsskriftet Ekko (2001) vektlegger Høgel bruken av ulike grep – for eksempel dramaturgi – som kan gjøre det mulig å oppnå den nødvendige distansen til stoffet uten å miste grepet om selvframstillingen i filmen. I analysene har jeg sett på hvilke ulike dokumentariske grep de tre eksempelfilmene har brukt for å iscenesette intimitet og innskrive regissøren. I dette kapittelet vil jeg først sammenfatte filmanalysene. Deretter ser jeg litt bredere utover og inkluderer avslutningsvis i oppgaven sjangerbegrepets pragmatiske dimensjon.

6.1 Sammenfatning av filmanalysene

Formålet med analysene var å bidra til en økt forståelse av familieportrettet som dokumentarfilmsjanger. Utgangspunktet mitt var derfor å analysere iscenesettelsen av intimitet i dokumentarfilmene *Family*, *Pappa och jag* og *Alt om min far* ved hjelp av et begrepsapparat utviklet fra sjangerteori, dokumentarteori og intimitetsteori. Analysene viser at filmene iscenesetter intimitet gjennom å kombinere to tilsynelatende motsatte dokumentarformer, den observasjonelle og den intersubjektive. Innenfor disse kombinasjonene varierer imidlertid betoningen av de ulike grepene. Det viser seg at innskrivningen av regissøren i filmene beveger seg på en skala med ulik bruk av intersubjektivitet, hvor nærvær og distanse i involveringen utgjør de to polene. De tre filmenes plassering langs denne skalaen har jeg kalt ”iscenesatt distanse”, ”iscenesatt nærvær” og ”dobbel iscenesettelse”.

Family preges av en iscenesatt distanse, hvor stoffet er bearbeidet dramaturgisk på tegnebrettet gjennom gradvis opptrapping av konflikt og bruk av vendepunkt. Rollefigurene er også bygd opp dramaturgisk, og stemningsskapende billed- og lydlegging støtter opp om den helhetlige dramaturgien. Filmen balanserer likevel denne avstanden til fortellingen med et personlig nærvær i de enkelte scenene. *Family* blir til som et samspill mellom Sami Saif og

Phie Ambo, og underveis kommenterer filmen sin egen tilblivelsesprosess, samtidig som den framstår som et uanstrengt observasjonelt produkt. *Family* kombinerer altså observasjonelle hverdagslivsscener med en intersubjektivitet dominert av interaktive og refleksive grep. Denne blandingen gjør filmen nærværende og personlig. Kombinasjonen av distansert overblikk og menneskelig nærvær i filmen fører til at historien kan oppleves som universell og allmenngyldig. Den universelle unge mann som foretar en klassisk dannelsesreise som de fleste kan relatere til, overtar hovedrollen for enkeltmennesket Sami Saif.

Pappa och jag bærer på sin side preg av et iscenesatt nærvær, hvor bestrebelsen er et sammenfall mellom den som filmer og det som filmes og dermed nærmest et iscenesatt fravær av iscenesettelse. Selv om filmen tilsynelatende fører ut i et tap av kontroll over framstillingen, hvor regissøren bryter sammen foran det kamera hun selv har stilt opp, kan det altså argumenteres for at dette svært tette nærværet i filmen blir til gjennom en distansert kontroll over materialet. Når målet er å gå så tett på sitt eget dokumentariske råstoff som mulig, krever dette paradoksalt nok også en form for distanse for at filmen i det hele tatt skal ta form som film. Men det ekstreme nærværet i filmen skaper dermed en avstand til betrakteren. Situasjonen er altså omvendt fra den i *Family*, og filmen vil ikke oppleves som en universell historie som angår alle, på tross av at arv og tilhørighet er en allmenngyldig tematikk. *Pappa och jag* gir heller ingen skildring av hverdagsliv. De observasjonelle elementene brukes her for å understreke filmens pågående skapelsesprosess og tidsforløp. *Pappa och jag* integrerer observasjonelle utsnitt av konfliktfylte situasjoner i et intersubjektivt identitetsarbeid som har høy grad av performans, og filmen er en sterk skildring av en enkeltpersons følelser og smerte. Utsnittene og bruddstykkene danner fragmentert identitet som refleksivt speiles i kamera, et kamera som i en forstand overtar hovedrollen fra Linda Västriks person i prosjektet.

Alt om min far domineres av en dobbel iscenesettelse, hvor de to hovedrolleinnehaverne, far og sønn, trekker i hver sin ende av filmprosjektet og ingen av dem ender med å få viljen sin fullt ut. Filmen er kompleks i sin stadig vekslende vektlegging av forholdet mellom subjekt og objekt, og jeg har vist hvordan tyngdepunktet skifter mellom regissørens ulike roller i filmen versus sin iscenesettende far. I *Alt om min far* settes performative dramatiseringer og interaktive intervjuer sammen med observasjonelle strategier. I stor grad kan man si at filmen gradvis bryter ned farens iscenesettelse av seg selv, men også sønnens. Begge mister sin opprinnelige profesjonelle distanse som ble vist i den innledende scenen hvor prosjektet settes i gang – hvor sønnen iscenesetter seg som filmskaper med utstyret, mens faren iscenesetter seg som Grimstads kjente lege på kontoret med sine yrkesrekvisitter,

alt sett gjennom kameraets observasjonelle betrakterrolle. Etter hvert som konflikten opptrappes, forsvinner de påtatte rollene, og far/sønn-portrettet trer fram og overtar hovedrollen i framstillingen. Den observasjonelle teknikken med å la kamera rulle og gå kombineres med pågående, interaktive intervju-scener og konfrontasjoner, noe som fører til at maskene til slutt faller.

6.1.1 Kombinasjon av to dokumentartradisjoner

Analysene demonstrerer hvordan observasjonell og intersubjektiv modus brukt i ulike kombinasjoner danner et nytt produkt. Arven fra den observasjonelle filmen synes å ha blitt videreført, med lett kamerautstyr og ”flue på veggen”-effekt og de muligheter det gir til å få festet sjeldne og private øyeblikk på film. Men der filmskaperne før hadde som ideal å nøytralt observere og registrere hendelser godt skjult bak kamera, arrangerer disse filmene i en helt annen grad situasjoner der filmskaperen utstiller seg selv og sine nærmeste for offentligheten. Paradoksalt nok kan selve framvisningen av kamerautstyret og opptaksprosessen sies å ha blitt observasjonell i det dokumentariske familieportrettet. Personlig uttrykk er dessuten ikke oppfattet som negativt, tvert imot etterstrebes det. Det kan se ut til at utviklingen innad i dokumentarfilmsjangeren har ført til at det er mulig å kombinere to tilsynelatende motstridende tradisjoner. Stella Bruzzi beskriver framveksten av nyere dokumentarfilmformater slik:

Instead what has occurred is an evolution from within the parameters of observational documentary, so that the form, in all its permutations, remains recognisably “observational”, whilst incorporating many of the tactics and devices of its so-called interactive, reflexive and performative successors. (Bruzzi 2000: 75)

John Corner slår i *The art of record* (1996) sammen den amerikanske tradisjonen direct cinema og den franske cinéma vérité, som Bill Nichols og de fleste andre teoretikere skiller skarpt mellom, i det felles uttrykket ”vérité”.⁴⁵ Corner skriver om bruken av vérité-teknikker i nyere fjernsynsformater, og bruker begrepet ”domestic vérité”, altså vérité fra hjemmet, i sin gjennomgåelse av tv-serien *The Family* fra 1973 (Corner 1996:46-48). Corner har oppdaget at det ved to tilsynelatende motsatte tradisjonene er mer som forener enn som skiller, og dette er godt sett. Tross de åpenbare motsetningene, kan de to tilnærmingene utfylle hverandre, og er ikke gjensidig utelukkende. Corners begrep minner om Renovs begrep om hjemmets etnografi, hvor dokumentasjonen av familien ble vurdert som uatskillelig fra

⁴⁵ Fransk for ”virkelighet”.

dokumentasjonen av regissøren selv (Renov 2004:216-219). Dette fordi det ikke finnes noen fullstendig utenforstående posisjon for regissøren når hun/han filmer fra sitt eget liv. Dette forholdet kommer også fram i mine tre filmanalyser. Alle filmene har portretteringen av sin egen familie som utgangspunkt, men framstår parallelt som selvbiografiske refleksjoner og pågående identitetsarbeid. Og nettopp *refleksjonen* danner et viktig grunnlag for det dokumentariske familieportrettet, både i betydningen selvrefleksjon og i betydningen refleksjon rundt det dokumentariske bildets status.

6.2 Dokumentarfilm som refleksjon

Rick Altman skriver i siste kapittel av *Film/Genre* (1999) om utilstrekkelighetene ved sin egen syntaktisk-semantiske sjangerforståelse, og vedgår at han ikke har tatt i betraktning sjangerens brukskontekst:

In search of the transparent and the objective, I couldn't possibly see that every terminology is to some extent tied to a particular use. [...] My attempt to forge an objective terminology suffered from a failure to recognize the discursive nature of genres. (Altman 1999:208)

For å forstå hvordan semantiske og syntaktiske faktorer gir mening, er det ifølge Altman nødvendig å også foreta en analyse av hvordan de faktisk blir brukt. Han setter imidlertid ikke likhetstegn mellom pragmatisk analyse og resepsjonsstudier, ettersom sistnevnte begrenser seg til å studere kun utvalgte gruppers mottakelse av en tekst eller en sjanger. Altman tenker her fortsatt ut fra lingvistiske begreper, men hovedpoenget hans er verdt å merke seg; sjangerstudiet får først relevans idet det plasseres i en brukskontekst.

Hvilken kontekst inngår det dokumentariske familieportrettet i, og hvorfor skal private filmer egentlig offentliggjøres? Følelses-tv og dokumentariske familieportretter kan sies å høre inn under Richard Sennetts definisjon av intimitetstyranni i *The Fall of Public Man* (1977). Ifølge Sennett frarøves selvet et upersonlig liv i intimsamfunnet, når alt skal investeres med mening og følelser. Menneskelig samkvem består i en byttehandel med følelser, man betror seg til den andre og forventer en betroelse tilbake. Slik kommer Sennett til den konklusjon at mennesket som lever i intimsamfunnet er en skuespiller frarøvet sin kunst – rollespillet. Menneskenes rollekunst er borte i intimsamfunnet der alle skal være så autentiske som mulig og dele sine følelser med hverandre. Dr. philos Anne-Britt Gran vektlegger i boka *Vår teatrale tid* (2004) også spillet, men kritiserer Sennetts teori for å være for svart-hvitt. Ifølge Gran går man glipp av nyansene imellom når man kun opererer med de to kategoriene spill og ikke-spill. Sennetts tese om skuespilleren som er fratatt sin kunst, kan

nyanseres: skuespilleren har fått en ny kunst, andre roller å spille i det intime samfunnet, og selv autentisiteten kan iscenesettes. Intimitetens tyranni innebærer at folk autentisk er som de er, uten å reflektere over det, og belemrer andre med seg selv og sine intime detaljer. Men idet man begynner å reflektere over sin opptreden, oppstår det et nytt spill, mellom den som reflekterer og den atferden det reflekteres over, mener hun (Gran 2004).

Dette er, vil jeg hevde, kjernen i det dokumentariske familieportrettets framstillingsform. Filmskaperen bruker kamera til å reflektere over seg selv, sitt eget liv, sin egen rolle og sin autentisitet, og lar tilskueren være med på refleksjonen og fortsette den inn i sitt eget liv. Dette er ifølge Anne Jerslev også noe som kjennetegner følelses-tv generelt: ”I følelses-tv bliver seeren til en lytter, til en medlevende, ikke-distanceret borger, der ved at forholde sig til andre får mulighed til at forholde sig til sig selv” (Jerslev 2004:26). Ifølge Jerslev iscenesettes subjektivitet i dag i en form som er både privat og offentlig på samme tid. Det blir for unyansert å bare beklage seg over at det private aggressivt forurensar det offentlige rom, sier hun, når det som skjer er at det offentlige rom i stor grad forholder seg til subjektets refleksjon over seg selv som subjekt. Det er dermed ikke den offentlige mening som kommer til uttrykk i det intime tv, men det offentlige roms forvaltning av følelser (Jerslev 2004:14-22). Den intimitetens markedsrelasjon som Sennett beskriver (1977:10) – jeg gir slipp på noe fra mitt privatliv, du forteller noe tilbake – oppheves i familiedokumentaren. Regissørene blottstiller seg her uten motkrav til tilskueren, og byr selvbevisst på seg selv.

Det interessante er således, at den type programmer, jeg taler om her, på mange måder fremstår som en *modsætning* til den måte, det moderne menneske hyppigt bliver karakteriseret på: individualistisk, fremmedgjort, selvtilstrækkeligt, ligeglad. Igennem betroelsens første persons-form insisterer hvert enkelt menneske på, at han eller hun er vigtig som medmenneske – i al dets forskellighed fra og lighed med seeren selv. (Jerslev 2004:22)

Jerslev peker på at man i følelses-tv kan se en oppgradering av enkeltmenneskets betydning. Det er altså tale om tilleggsforståelse av det private til den man eksempelvis hadde på 1970-tallet, hvor ”det private er politisk” var feministenes kanskje fremste slagord. I den sammenhengen ble private utsagn brukt som eksempler på generelle saker. Visst kan familieportrettene også forstås på denne måten. Tradisjonelt har filmer fra privatlivet i stor grad gitt stemme til grupper i samfunnet som tidligere ikke har fått komme til orde: ”The autobiographical act is historically significant for women, and all others, who have traditionally lacked either a voice or a public forum for their speaking”, skriver Michelle

Citron i antologien *Feminism and Documentary* (1999). *Pappa och jag* insisterer også på at det private er politisk, ettersom filmen er et dokument om et forhold i samfunnet som regissøren ønsker å sette søkelyset på: alle barna som har blitt forlatt av sin far. Vi har et samfunn som lukker øynene for at dette skjer, og som oppmuntrer den umodne mannstypen mens kvinnene blir tvunget til å ta ansvar. Dermed blir filmen fra Västriks side et politisk og feministisk dokument i samfunnsdebatten. *Familys* tema er også den fraværende faren, i tillegg representerer filmen en allmenngjøring av det private råstoffet i kraft av å strukturere det som en episk fortelling som angår mennesker generelt. *Alt om min far* har en annen agenda, særlig fra farens ståsted: å tale minoritetenes sak. Slik sett kan familieportrettene ha en demokratisk funksjon idet de gir stemme til de tause og tar i bruk synsvinkler som ofte ikke er sett før. Typisk er det for eksempel i USA laget mange privatlivsbaserte dokumentarfilmer om homofile og svarte (Lane 2002). Slik kan filmene sies å representere et motstykke til hegemonisk kultur (Kuhn 1995:9).

Likevel er det framfor alt *identiteten* som står på spill i familieportrettet som dokumentarfilmsjanger. Utsagnene framsettes ikke først og fremst på vegne av en gruppe, men fra et privat subjekt, som en refleksjonsmulighet i skapingen av det moderne selvet. Helene Jansen og Stefan Lock Jensen skriver i *Se, jeg er på – om iscenesettelse, identitet og reality-shows* (2003) at tv-mediet framstiller måter å forstå verden på og viser oss erfaringer som ikke er våre egne. Som mottakere av disse budskapene blir vi konfrontert med oss selv og tvunget til å danne oss en oppfattelse av hvem vi selv er og vil være. Intimiteten i de audiovisuelle mediene er dermed med på å definere virkeligheten rundt oss og derigjennom oss selv: "Fjernsynet, som repræsentant for samfundets fokus på visuell mediekommunikation, er blevet en central aktør i det enkelte menneskes arbejde med at skabe en identitet" (Jansen og Jensen 2003:9). Mediært intimitet kan dermed bidra til selvrefleksjon hos publikum. Igjen vil jeg bringe inn Roland Barthes' tanker om fotografiet. I sitatet under beskriver han forskjellen mellom bilder som berører ham og bilder som ikke gjør det:

Nyhetsfotografiene er ofte svært unære (det unære foto er ikke nødvendigvis fredelig). I disse bildene finnes det ikke noe *punctum*: Det finnes kanskje noe sjokkerende i dem – det bokstavelige kan traumatisere – men ingen uro, for fotoet kan "skrike" uten å søre. Slike reportasjefotografier registreres (med ett eneste øyekast), og det er alt. Jeg blar igjennom dem, men gjenkaller dem ikke i hukommelsen, for de mangler alltid den slags detaljer (borte i et eller annet hjørne) som får meg til å avbryte lesningen: Jeg interesserer meg for dem (slik jeg interesserer meg for omverdenen), men jeg elsker dem ikke. (Barthes [1980] 2001:54-55).

Denne forskjellen er, vil jeg hevde, beslektet med forskjellen mellom et dokumentarisk familieportrett og eksempelvis et reportasjeinnslag om en familiegjengenforening. Etter min oppfatning har familieportrettet gjennom sin dokumentarfilmform potensial til å berøre tilskueren på en annen måte enn et journalistisk nyhetsinnslag om en familie. At tilskueren føler seg personlig berørt og lever seg følelsesmessig inn i en film, kan være et nødvendig grunnlag for selvrefleksjon. Dette er likevel en vanskelig balansegang – for når blir egentlig et dokumentarisk familieportrett for navlebeskuende og privat for offentligheten? I en av de mange avisartiklene som fulgte premieren på *Alt om min far*, kan vi for eksempel lese et intervju i Dagbladet med en publikummer som nettopp hadde sett filmen:

”Det kunne blitt for direkte, men regissøren får det hele til å bli allment [...] Jeg tror mange vil gå til filmen med kikkeren i seg som utgangspunkt, og så ende opp med å reflektere over sin egen situasjon. Jeg var også redd for å føle meg som en ubehagelig kikker, men filmen fikk meg i stedet til å tenke på min egen familie. Har jeg egentlig satt meg ned og snakket ordentlig med dem?” (Gjestad 2002:20)

Publikummen setter fingeren på en vesentlig forutsetning for at refleksjonen skal oppstå: Filmens kvalitet. Det må bemerkes at i det mangfoldet av dokumentarfilmer som finnes om regissørens privatliv, så er ikke alle like vellykkede, og ikke alle makter å bygge bro over avstanden mellom tilskuer og film på en god måte. I mindre vellykkede filmer blir ikke familien som portretteres interessant, tilskueren lar seg kanskje irritere over intimiteten, og blir pinlig berørt over det som vises på lerretet. Her må jeg si meg enig med Jacob Høgel, som skriver at alt står og faller på om regissøren makter å finne balansen mellom nærvær og distanse (Høgel 2001). Når balansegangen lykkes, har imidlertid det dokumentariske familieportrettet noe evig allment over seg, ettersom alle mennesker har en plass i en familie.

6.2.1 Et utvidet dokumentarbegrep

”I believe that the autobiographical impetus I am describing has infused the documentary tradition with a much-needed vitality and expanded its vernacular” (Renov 2004:17).

Et av de viktigste berettigelser for et sjangerstudium kan sies å være at det kan kaste lys over det samfunnet sjangeren har oppstått og virker i (Todorov 1991). Jeg har i denne hovedoppgaven søkt en bedre forståelse av familieportrettet som dokumentarfilmsjanger.

Gjennom å sette søkelyset på det spesifikt dokumentarfilmatiske, fant jeg ut at sjangeren representerer en syntese av to tilsynelatende motsatte dokumentarformer – den observasjonelle og den intersubjektive. Slik utvider familieportrettet det konvensjonelle dokumentarbegrepet, samtidig som sjangeren representerer en videreføring av allerede eksisterende dokumentarformer og tar opp i seg elementer fra andre mediesjangere. I denne forstand bekrefter familieportrettet Rick Altmans teori om sjangerdannelse som en stadig pågående prosess hvor sjangere er i kontinuerlig endring og gjensidig påvirkning (Altman 1999).

Sjangerdannelsen av det dokumentariske familieportrettet ble i oppgaven satt i sammenheng med en ”subjektiv vending” i dokumentarfilmen. Fra å ha hatt som sitt hovedmandat å formidle faktabasert kunnskap om saksforhold i samfunnet, har dokumentarfilmen beveget seg over i en ny rolle, der formidling av opplevelser og subjektive inntrykk har forrang. Betydningen av dokumentarfilmens tradisjonelle referensielle forhold mellom bilder og virkelighet nedtones, og det ikoniske båndet til virkeligheten framstår som mer likestilt med det indeksikalske. Dette er i tråd med John Corners definisjon av dokumentarfilm, hvor oppgavene ”reflektere” og ”rapportere” sidestilles (Corner 1996:2). I det dokumentariske familieportrettet framstår refleksjonen som et uunnværlig element, både på produksjons- og resepsjonssiden. Regissøren må ta stilling til hvordan han/hun skal forvalte sin dobbeltrolle som filmskaper og medvirkende på samme tid. Det å skape et dokumentarisk familieportrett, innbyr dermed i seg selv til refleksjon, både over sin egen rolle i prosjektet og over dokumentarmediets funksjon. Tilskueren må på sin side ta stilling til hvorvidt han/hun vil la familieportrettets refleksjoner fortsette inn i sitt eget liv etter at filmen er ferdig. Familiedokumentarene opphever og overskrider det tradisjonelle skillet mellom privat og offentlig sfære, og innskriver seg i en intimiseringstendens som preger vår tid på tvers av medier. Intimiteten i mediene kan leses som et uttrykk for noe allment i vår kultur som handler om å være tilgjengelig hele tiden, stadig online. I en slik kontekst tilbyr det dokumentariske familieportrettet en arena for refleksjon over det moderne selvet.

Referanser

Litteratur

Altman, Rick (1999) *Film/Genre*, London: British Film Institute.

Barnouw, Erik (1993) *Documentary: A history of the Non-fiction Film*. New York: Oxford University Press.

Barthes, Roland ([1980] 2001) *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*, Oslo: Pax Forlag.

Beebee, Thomas O. (1994) *The Ideology of Genre: A Comparative Study of Generic Instability*, University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.

Bjørneboe, Marianne (2002) "Fra Cannes til Berlin" i *Rushprint* nr. 1, Oslo: Norsk filmforbund og Norske film- og tv-produsenters forening, s. 14-16.

Brinch, Sara og Iversen, Gunnar (2001) *Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år*, Oslo: Universitetsforlaget.

Bruzzi, Stella (2000) *New Documentary: A Critical Introduction*, London: Routledge.

Citron, Michelle (1999) "Fleeing from Documentary: Autobiographical Film/Video and the "Ethics of Responsibility"", i Waldman, Diane og Walker, Janet (red.) *Feminism and Documentary*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 271-286.

Chambers, Deborah (2001) *Representing the family*, London: Sage.

Corner, John (1996) *The art of record. A critical introduction to documentary*, Manchester: Manchester University Press.

Eriksen, Ulrik (2003) *Virkelige inntrykk: En studie av dokumentarfilmens form*. Hovedoppgave i medievitenskap, Universitetet i Oslo.

Fischer, Tine, Kirstein, Arine og Kjærland, Synnøve (2000) "Crossing Boundaries", i Fischer, Tine, Kirstein, Arine og Kjærland, Synnøve (red.) *Crossing Boundaries*, utgitt i forbindelse med dokumentarfilmfestivalen og seminaret "Crossing Boundaries" ved Det Danske Filminstitut/Cinemateket 3.-21. mai 2000, København: Det Danske Filminstitut/Cinemateket og Tigerlily productions.

Gjestad, Robert Hoftun (18.02.02) "Transefilmen rett hjem", i *Aftenposten*, s. 20-21.

Gran, Anne-Britt (2004) *Vår teatrale tid: om iscenesatte identiteter, ekte merkevarer og varige mén*, Lysaker: Dinamo forlag.

Habermas, Jürgen (1997 [1962]) *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall*, Oslo: Gyldendal.

- Hirsch, Marianne (1997) *Family frames. Photography, narrative and postmemory*, Massachusetts: Harvard University Press.
- Iversen, Alex (2003) ”Den intime dokumentaren”, i *Rushprint*, nr 5, Oslo: Norsk Filmforbund og Norske film- og TV-produsenters forening, s. 30-32.
- Jansen, Helene og Jensen, Stefan Lock (2003) *Se, jeg er på – om iscenesettelse, identitet og reality-shows*, Frederiksberg: Samfundslitteratur.
- Jensen, Kjell R. (2002) ”Personlig dokumentar”, i Cinematekets programkatalog til Eurodok, Den europeiske dokumentarfilmfestivalen, Oslo: Norsk filminstitutt.
- Jerslev, Anne (2004) *Vi ses på tv – medier og intimitet*, København: Gyldendalske Boghandel, Nordisk forlag.
- Katz, John Stuart (2003) ”Family Film: Ethical Implications for Consent”, i Gross, Larry, Katz, John Stuart og Ruby, Jay (red.) *Image Ethics in the Digital Age*, Minneapolis: University of Minnesota Press, s. 327-342.
- Kuhn, Annette (1995) *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London: Verso.
- Lane, Jim (2002) *The Autobiographical Documentary in America*, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Movin, Lars (2000) ”Towards a New Form of Video Documentarism”, i Fischer, Tine, Kirstein, Arine og Kjærland, Synnøve (red.) *Crossing Boundaries*, utgitt i forbindelse med dokumentarfilmfestivalen og seminaret ”Crossing Boundaries” ved Det Danske Filminstitutt/Cinemateket 3.-21. mai 2000, København: Det Danske Filminstitutt/Cinemateket og Tigerlily productions.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1994) *Blurred Boundaries*, Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Peirce, Charles Sanders (1994) ”Om semiotikk og pragmatisme & Kap. II: Semiotik”, i Dinesen, Anne Marie og Stjernfelt, Fredrik (red.) *Charles Sanders Peirce. Semiotik og pragmatisme*, Gyldendal Danmark, ss. 7-24 og 93-134.
- Plantinga, Carl R. (1997) *Rhetoric and representation in nonfiction film*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Renov, Michael (1993) ”Toward a Poetics of Documentary”, i Renov, Michael (red.) *Theorizing Documentary*, New York: Routledge, s. 12-36.
- Renov, Michael (2004) *The Subject of Documentary*, Minneapolis: The University of Minnesota Press.

Ruoff, Jeffrey K. (1998) "A Bastard Union of Several Forms." Style and Narrative in *An American Family*, i Grant, Barry Keith og Sloniowski, Jeannette (red.) *Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video*, Detroit: Wayne State University Press, s. 286-301.

Sennett, Richard (1977) *The Fall of Public Man*, London: Faber and Faber.

Starobinski, Jean (1980) "The Style of Autobiography", i Olney, James (red.) *Autobiography. essays theoretical and critical*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, s. 73-83.

Sørenssen, Bjørn (2001) *Å fange virkeligheten. Dokumentarfilmens århundre*, Oslo: Universitetsforlaget.

Todorov, Tzvetan (1991) *Genres in Discourse*, Cambridge: Cambridge University Press.

Winston, Brian (1995) *Claiming the real: the documentary film revisited*, London: British Film Institute.

Tekster fra internett

Christensen, Claus (oktober 2001) "Dramaet er næsten en biologisk størrelse", *FILM* nr. 18 [nettutgave], Det Danske Filminstitut, tilgjengelig: <http://www.dfi.dk/NR/ronlyres/45D7233A-D2DB-4577-A1F5-8F695335DF99/0/Film18.pdf> [25.10.04]

Dahl, Anders (desember 2001) "Family", *Ekko* nr. 10-11 [Online Journal], tilgjengelig: <http://www.ekkoilm.dk/filmiskolen.asp?table=filmiskolen&id=13> [25.10.04]

Høgel, Jakob (desember 2001) "Nærvær og distance", *Ekko* nr. 10-11 [Online Journal], tilgjengelig: <http://www.ekkoilm.dk/essays.asp?viewall=true&table=essays&id=24> [08.09.04]

McElwee, Ross (udatert, 2002) "Personal Documentary Filmmaking" [Online], tilgjengelig http://www.wgbh.org/wbgh/pages/bostonarts/2000/highlights_state.html [20.10.03]

Mikalsen, Espen Harpestad (31.10.02) "Nye dogmeregler fra von Trier", *Dagbladet* [Online Journal], tilgjengelig <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/10/31/352648.html> [14.08.06]

Schmidt, Jørn (mai 2003) "Dokumentaren i grænselandet", *Ekko* nr. 18 [Online Journal], tilgjengelig: <http://www.ekkoilm.dk/essays.asp?viewall=true&table=essays&id=20> [25.10.04]

Solem, Håvard (06.06.05) "Dønn ærlig Robbie", *TV2 Nettavisen*, [Online Journal], tilgjengelig: <http://pub.tv2.no/TV2/program/article402673.ece> [14.08.06]

Vestergaard, Jesper (09.11.01) "Den dramatiske virkelighed", *CinemaZone.dk* [Online Journal], tilgjengelig: <http://www.cinemazone.dk/review.asp?id=1512&area=3> [03.09.04]

Filmer

Analyserte filmer

Ambo, Phie og Saif, Sami (2001) *Family*. Danmark, dokumentar. Utgave: DVD fra Norsk filminstitutt: *Nordic View*, 90 minutter.

Benestad, Even (2002) *Alt om min far*. Norge, dokumentar. Utgave: DVD, 75 minutter.

Västrik, Linda (1998) *Pappa och jag*. Sverige, dokumentar. Utgave: VHS-kopi, 38 minutter.

Referansefilmer

Almodóvar, Pedro (1999) *Alt om min mor* (Todo sobre mi madre). Spania/Frankrike, fiksjon.

Benning, Sadie (1995) *The Judy Spots*, USA, video.

Benning, Sadie (1998) *Flat is Beautiful*, USA, video.

Berliner, Alan (1991) *Intimate Stranger*. USA, dokumentar.

Berliner, Alan (1996) *Nobody's Business*. USA, dokumentar.

Billingham, Richard (1998) *Fishtank*. Storbritannia, video.

Broomfield, Nick (1994) *Tracking Down Maggie: The Unofficial Biography of Margaret Thatcher*. Storbritannia, dokumentar.

Bärfving, Erik (2002) *Boogie Woogie Pappa*. Sverige, kortfilm/dokumentar.

Caouette, Jonathan (2003) *Tarnation*. USA, dokumentar.

Cohen, Shahar og Efrat, Halil (2006) *Souvenirs*. Israel/Nederland, dokumentar.

Csango, Monica (2005) *Evig din*. Norge, dokumentar.

Dalchow, Jan og Winterkjær, Trond (2005) *100 % menneske*. Norge, dokumentar.

deGeer, Carl Johan (2004) *Med kamera som trøst* (Med kameran som trøst del 2), Sverige, dokumentar.

Fahrer, Dieter og Nick, Bernhard (2000) *Jour de nuit*. Sveits, dokumentar.

Grude, Torstein og Spinnangr, Ina Roll (2004) *Himmelen inni oss*, Norge, dokumentar.

Grünfeld, Nina F. (2005) *Grünfeld: Opphav ukjent*, Norge, dokumentar.

Hagen, Trygve (2004) *Far og sønn*. Norge, dokumentar.

Hall Jensen, Gunnar (2003) *Gunnar Goes Comfortable*. Norge, dokumentar.

Heurlin, Thomas (2001) *Mødet med min datter*. Danmark, dokumentar.

Hollender, Pål (1999) *Pelle Polis*. Sverige, dokumentar.

Jensen, Knut Erik (2001) *Heftig og begeistret*. Norge, dokumentar.

McElwee, Ross (1986) *Sherman's March*. USA, dokumentar.

McElwee, Ross (1993) *Time Indefinite*, USA, dokumentar.

Mitchell, John Cameron (2001) *Hedwig and the Angry Inch*. USA, fiksjon.

Moore, Michael (2004) *Fahrenheit 9/11*, USA, dokumentar.

Moore, Michael (2002) *Bowling for Columbine*, USA, dokumentar.

Moore, Michael (1989) *Roger and Me*, USA, dokumentar.

Morin, Edgar og Rouch, Jean (1961) *Opptegnelser fra en sommer* (Chronique d'un été), Frankrike, dokumentar.

Morley, Carol (2000) *The Alcohol Years*, Storbritannia, dokumentar.

Myrick, Daniel og Sánchez, Eduardo (1999) *The Blair Witch Project*. USA, fiksjon.

Olin, Margreth (2002) *Kroppen min*. Norge, dokumentar.

Olin, Margreth (2004) *Ungdommens råskap*. Norge, dokumentar.

Philibert, Nicolas (2002) *Å være og ha* (Être et avoir), Frankrike, dokumentar.

Reiner, Rob (1984) *This is Spinal Tap*. USA, musikk/komedie.

Seidl, Ulrich (1999) *Models*. Østerrike, fiksjon.

Spielberg, Steven (1982) *E.T. the Extra-Terrestrial*. USA, fiksjon.

Strandberg, Steffan (2003) *7. himmel*. Norge, dokumentar.

Tarantino, Quentin (1992) *Reservoir Dogs*. USA, fiksjon.

Vertov, Dziga (1929) *Mannen med filmkameraet* (Chelovek s kino-apparatom), Russland, dokumentar.

Installasjonskunst

Emin, Tracey (1996) *Exorcism of the Last Painting I Ever Made*. Installasjon.

Emin, Tracey (1995) *Everyone I Have Ever Slept With 1963-95*. Installasjon.

TV-serier

Gianas, Tom og Moore, Michael (1999-2000) *The Awful Truth*, TV-serie, 24 episoder à 30 min, Storbritannia/USA.

An American Family (1973) PBS, USA 12 episoder.

Big Brother (2001-2006) TVNorge, Norge (ikke 2004).

En anelse rødt (1993-1994) TV2, Norge.

Sylvania Waters (1992) ABC/BBC, Australia/ Storbritannia.

The Family (1974) BBC, Storbritannia.

The Real World (1992-2007) MTV, USA.

Tore på sporet (1996-2006, 5 sesonger) NRK, Norge.

Åtte & ½ (1994) NRK, Norge.

TV-programmer

Dønn ærlig, vist på TV2 11.06.05